Schweizerische Monatsschrift *Nr. 10 Oktober 1948* *Fr. 2.80*

UNIVERSITY OF ARIZONA
OCT 21 1948
LIBRARY

N
3
D8

Parfum

PiRAUD

N° 44

PARFUM PIRAUD Nº 44:

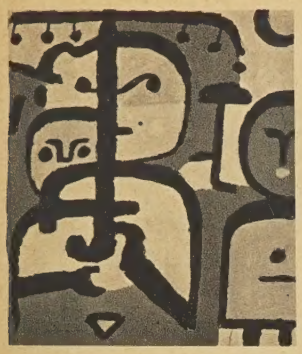
FR. 7.50, 18.—, 30.—, 39.—, 100.—.

EAU DE COLOGNE AU PARFUM PIRAUD Nº 44:

FR. 5.10, 9.—, 15.—.

LOTION PIRAUD Nº 44

FRICTION PIRAUD Nº 44



1938 *Paul Klee: Drei junge Exoten. Pastose Kleisterfarben. Photo Hinz*

Du

Schweizerische Monatsschrift Oktober 1948 8. Jahrgang

Vorwort von Arnold Kübler 6

Paul Klee. Von Prof. Dr. Max Huggler 11

Erinnerungen an meinen Vater. Von Felix Klee 14

Die Stimme Klees. Zusammengestellt von C. Giedion-Welcker 18

1922—1933—1939. Von Rolf Bürgi 25

Paul Klee. Von Paul Éluard. Uebersetzt von Max Eichenberger 27

Begegnung mit Paul Klee. Von Alexander Zschokke 27

Paul Klee im Spiegel seiner Handschrift. Von Dr. Camilla Halter 41

Urteile und Eindrücke 42

Die Sphinxe vor den Toren, oder: Picasso und Klee.

Von Dr. Walter Ueberwasser 49

Aus unserer Berner Gymnasialzeit. Von René Thiessing 50

Bern 1904. Von Marguerite Frey-Surbek 52

Vier Dezennien der Klee-Kritik 61

Paul Klee als Lehrer 72

AUS UNSERM NOVEMBERHEFT

Panorama der modernen Malerei und Plastik im Spiegel der Biennale 1948

VON MAX EICHENBERGER

IN FARBIGER WIEDERGABE:

Die Sängerin mit dem Handschuh von Degas

Braque, Leger, Marchand,

Chirico, Carrà, Licini, de Pisis, Campigli u. a.

Il fronte nuovo

Ueber 25 farbige Reproduktionen nach Gemälden europäischer Maler

Felice Filippini: Gespräche mit Italienern

Dr. Hans Nowak: Die Scala
Aus den Annalen eines weltberühmten Hauses

Wir stellen neue Erzähler aus Italien, England, Holland, Polen vor

Chris Marker: Der Jazz, als Prophetie betrachtet

Neue Gedichte von Gottfried Benn

Ingeborg Guadagna: Der Reisegefährte. Erzählung

Du

Redaktion: Birmensdorferstr. 83, Postfach 686 Zürich-Hauptpost. Tel. 33 76 91
Arnold Kübler, Chefredaktor; Walter Robert Corti; Dr. Albert Bettex
Graphische Gestaltung: Emil Schulthess.
Jeder Nachdruck, auch unter Quellenangabe, ist nur mit ausdrücklicher Bewilligung gestattet.
Druck und Verlag: Conzett & Huber, Morgartenstr. 29, Zürich 4. Tel. 25 17 90
Verantwortlich für den Inseratenteil: W. Sinniger, Zürich, Morgartenstr. 29
Insertionstarif auf Verlangen
Abonnement jährlich Fr. 26.50, Einzelheft Fr. 2.80.
Preis pro Heft in England £ –/4/6; Holland Hfl. 2.50; Luxemburg fr. lux. 35.–; Oesterreich ö. Sch. 9.20; Tschechoslowakei Kč. 50.–; Argentinien $ m/n 3.80

VERLAG CONZETT & HUBER ZÜRICH
Morgartenstraße 29 · Telephon 25 17 90 · Postcheck-Konto VIII 3790

H O N N E U R

E T

T R A D I T I O N

NAPOLEON III.

Fürstlichkeiten pflegten ihre besondere Gunst durch das Ueberreichen kostbarer, oft mit dem Porträt des Gönners geschmückter Uhren zu beweisen. Auch Napoleon III. übte diesen Brauch. Zu den ganz besonders geschätzten Geschenken dieser Art zählten seit jeher die berühmten Genfer Uhren von Vacheron & Constantin.

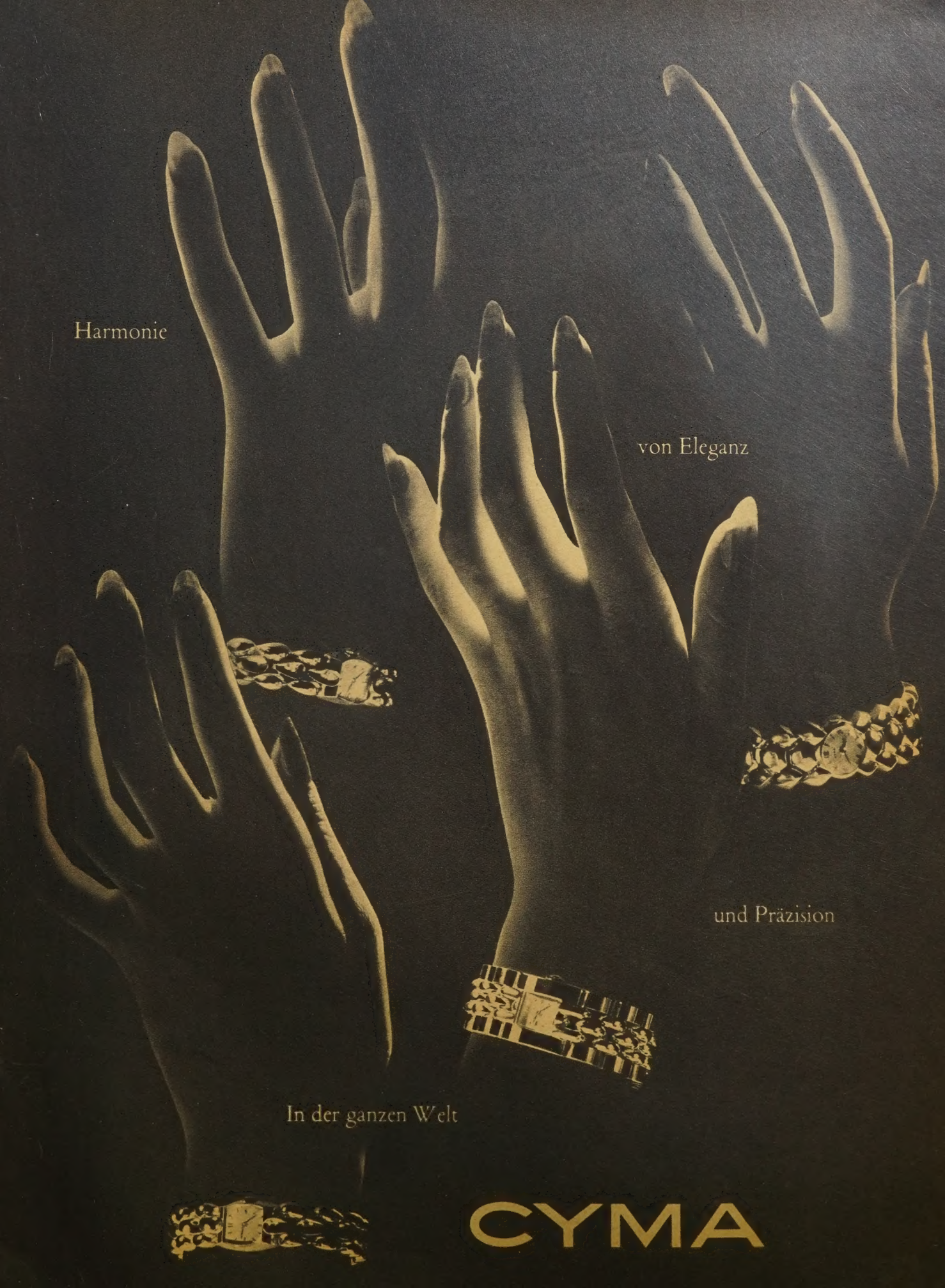
PRÄZISIONSREKORDE AN DER STERNWARTE GENF 1947

Vacheron & Constantin erzielen an diesem Wettbewerb zwei neue Präzisionsrekorde in der Kategorie Taschenuhren Großformat. Eine glorreiche Tradition wird mit diesen Erfolgen würdig fortgesetzt.

VACHERON
ET
CONSTANTIN
GENÈVE

Das Feinste in Uhren seit 1785

JEZLER
ECHT SILBER


Harmonie
von Eleganz
und Präzision
In der ganzen Welt
CYMA

Wenn die Blätter fallen...

...an den Frühling denken!

Warten Sie mit dem Kauf
der Tulpen-, Hyazinthen-, Krokus- und
Narzissenzwiebeln nicht länger zu.
Die Samenhändler und Gärtnermeister
haben eine vielfältige Auswahl
auserlesener holländischer Blumenzwiebeln.
**Jetzt setzen .... und ohne Mühe und ohne
besondere Pflege wird Ihr Garten
6 Wochen früher blühen!**

Kaufen Sie Ihre Blumenzwiebeln nur im Fachgeschäft

Dépôt général pour la Suisse: G. Kempf, Zurich 11

P A U L K L E E

Für die, welche ihn unverständlich finden

Der Telephonanruf eines Gleichgültigen schneidet unser Gespräch über Gott, wenn wir einmal bei Tisch es führen, entzwei; wir hören Musik ohne Musiker, sehen Menschen von der Hinterseite der Welt vor unsern Augen sich rühren; in den Drähten droht zu unsern Häupten die Hochspannung und zieht unter unsern Füßen durch. Worte fliegen durch die Lüfte; aus Kleinstem des Erdstoffs reißen wir die Riesenkräfte, welche den Weltbestand zu gefährden vermögen; freundliche junge Männer leben unter uns, die mit einem Hebelgriff ganze Häuserviertel in Trümmer legten; die Vaterländer unserer Väter verlieren ihren Sinn und Rang.

«Was hülfe es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewänne und nähme an seiner Seele Schaden.» Vom Welt-Gewinn ist viel die Rede, weniger von der Seele. Menschen ersticken im Gas, die Maikäfer auf den Bäumen neuerdings auch, die fernen Nebel des Weltalls werden durch unsere Instrumente zur Auskunft über sich selber gezwungen, und alle Tage liegen blutend ein paar Ueberfahrene auf unsern Straßen; aber die Wagen vermehren sich wie die Kaninchen, und der Tod der einen ist innig verbunden mit der Freude der andern. Unsere Erfindungen haben sich selbständig gemacht und nehmen zeitweise eine drohende Haltung gegen ihr Erzeugergeschlecht ein.

Alles Alltägliche, Sichtbare ist durchsetzt mit Gefahren, ist unterhöhlt, ist umstellt und umschwebt von Geistern, Kräften, Drohungen, und da soll der Maler von heute mitten drin stehen und malen wie einst, da die sichtbare Welt noch ruhig aufeinanderstand, soll das Haus in der Landschaft malen und die Familie auf der Terrasse, die Stadt, den Baum und das Gebirge, alles so, als sei das greifbar Wirkliche auch das ganze Wirkliche, so wie man es zu Zeiten denken mochte?

Glauben Sie nicht, weil Sie beim Blättern in diesem Heft nicht die greifbaren bekannten Dinge vorfinden, glauben Sie nicht, daß Klee deren Darstellung nicht mit Leichtigkeit nach Art aller gewohnten Malerei fähig gewesen wäre, sondern betrachten Sie nochmals die ersten drei Skizzenblätter des bernischen Gymnasiasten, der solches mit sechzehn Jahren aus freiem Antrieb neben seinen griechischen und lateinischen Schulaufgaben und neben viel ernstlich betriebenem Geigenspiel zeichnete. Da ist ja zu sehen, daß dem herkömmlichen Können er frühzeitig gewachsen war, und daß er auf diesem früh eingeschlagenen Wege ein Leben lang hätte fortschreiten können. Es zog indes, trieb ihn anderswohin. Wer mit fühlendem Herzen diese frühen Blätter besieht, wird auf dem dritten schon einer leisen Andeutung des Spätern gewahr: der schwarze Strunk, der ein wenig störend, ein wenig unheimlich vor das freundliche Frühlingsbild sich legt, es geht gar nicht so sehr um das Ding Strunk, sondern um die Schwärze des Strunks und um die Sprache, die man mit dem Schwarz sprechen kann. Durchs Schwarze zu sprechen und durchs Weiße, durch den blassen, alleinigen Strich, durch die Linie und die Farbe, die vom Ding abgelöste, das hat Klee später als ein Meister gekonnt, aber in der Elfenau sitzend, hat er von diesem seinen Vermögen noch nichts gewußt. Das zu entdecken, sich selber zu finden, den Weg zum eigenen Selbst unbeirrbar zu verfolgen, wie einsam er auch sein mochte, das war die schwere Aufgabe seines Lebens.

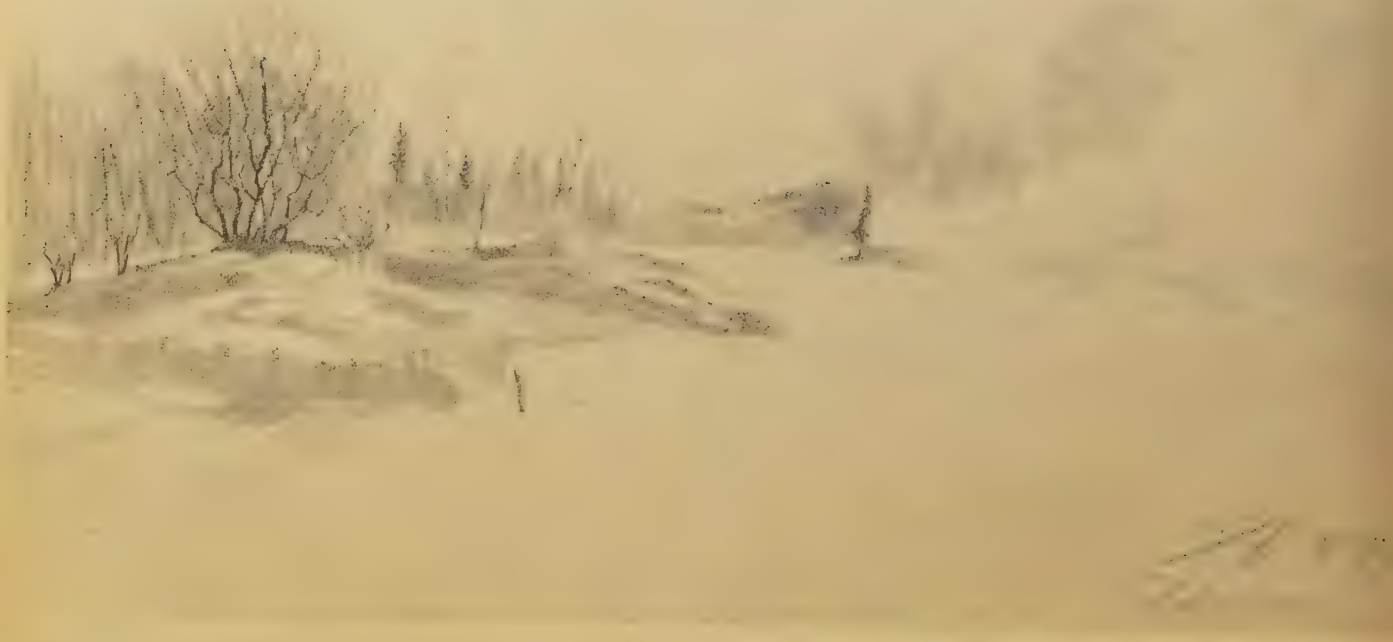
Der Schüler wurde Maler, bis der Maler aber ganz und gar der Maler Klee war, welch ein langer Weg! Das geht an die zwanzig, nein, dreißig Jahre lang Stufe um Stufe, kein Lehrer kann ihm viel helfen; Begegnungen mit dem einen und dem andern der frühern Meister, ein fremdes Land, eine Stadt, dann ein Dichter, dann ein Denker, diese und jene Freundschaft, so geht das im Zickzack, über allem steht der Mut auf sein geheimstes Eigenes zu hören, sich zu gehorchen trotz Mißerfolg, Hohn, Spott. — Jahrzahl um Jahrzahl setzt der schaffende, der genaue, ordentliche Mann auf seine Schöpfungen, es ist, als wisse er vor allen Beteiligten, daß dieses Werk einmal die Nachwelt fesseln und bis ins Einzelne seines Werdens beschäftigen wird, so wie wir hier in getreuer zeitlicher Reihenfolge die ausgewählten Proben folgen lassen, um den Gestaltwandel, den Entwicklungsweg dem fühlenden Beschauer näherzubringen.

Heute hat Paul Klee in allen Ländern Freunde ohne Zahl, ihnen sagt sein überdingliches Werk mehr als alles Abbildhafte, das Wesenlose,

1896 *Basel vom Rheinschänzli aus. Bleistift. Aus dem Skizzenbuch des 17jährigen*

Luftige, Geisterhafte berührt sie stärker als die Sachtreue, welcher in unsern Tagen eine photographische Berichterstattung in erstickender Häufung dient. Gestaltung des Gesehenen? Nein, Gestaltung des Nichtgesehenen, nichtsdestoweniger Wirklichen, Wirksamen, Unsichtbaren. Welch ein Unterfangen! Der Maler ist über den Raum erhaben, kein wirklicher Ort ist in seinen Bildern, überall und nirgends sind sie beheimatet, an vielen Orten zugleich, und das Festgefügte ist ein Sonderfall im großen All und nicht so wichtig, wie die Gestalter uns lange mochten glauben machen. Seine leichte Hand zog nicht die Umrisse der Dinge, sie folgte nicht dem Rund des Baums, der perspektivisch fallenden oder steigenden Dachkante, der charakteristischen Nasenrückenlinie, die Hand folgte mit unbeschreiblicher Feinfühligkeit der innern Erregung des Betroffenen, den Gefühlen der Liebe oder der Abneigung, die ihn angesichts des Wirklichen befielen, gehorchte der Spottlust, der Furcht, dem Zorn und der Bewunderung seines Herzens.

Der Verzicht auf die Wiedergabe des allgemeinen Augenscheins verlieh dem Künstler neue, besondere Kräfte. Die feine Haarlinie, der schwarze Tupfen, das Krumme und das Gerade, das Große und Kleine, Helle und Dunkle, jetzt nicht mehr in den Dienst des Abbildens



1897 *Elfenau. Bleistift. Aus dem Skizzenbuch des 18jährigen*

gezwungen, jetzt frei gewordene Mittel, entfalteten neue Redemöglichkeiten. Kaum berührt ist die Dingwelt, nur gestreift, in Bruchstücken ist sie da, einbezogen in ein Dasein, das mehr umfaßt als nur sie.

Bei all diesem Denken und Schaffen war immer die Musik bei Klee. Die alte, strenge, klassische Musik. Dort hängt Klee, der aus der Welt fast Hinausgelaufene, mit der Ueberlieferung zusammen. Sie ist nicht eine Liebhaberei, sondern ein ganz Notwendiges, im Einklang mit ihrer Strenge ist er streng in der Handhabung seiner künstlerischen Mittel, sie ist nicht weltnachahmend, sondern frei schöpferisch aus ihren Mitteln lebend, so wie er's nun mit dem Bildnerischen hält, aber nach strengen Gesetzen gefügt, so wie er sie für sich sucht.

Klee hat immerfort über seine Schaffensmittel nachgedacht, über Linie, Fläche, Farbe, Hell und Dunkel und so fort über deren Beziehungen,

Und dann: die Titel der Bilder und Zeichnungen. Unter den Tausenden von Blättern gibt es nur wenige, die nicht, wie er selber sagte, getauft sind: Zwitscherbaum, irrendes Seelchen, segelnde Stadt, Sängerhalle, Pflanzlich Schlimmes, hochnördliche Stadt, äolisches Rennen, Furcht vor Verdoppelung, Silbermondgeläute und so weiter.

1897 *Gegenüber der Elfenau. Bleistift. Aus dem Skizzenbuch des 18jährigen*

«Getauft.» Das ist wichtig. Das Wort kam zum Gestalteten hinzu wie der Name zum Täufling. Dieser pflegt zuerst da zu sein. Klee hat nicht gedankliche Einfälle illustriert. Er hat geformt. Zum frei Geformten liebte er es, oft wochenlang nachher, in guter Stunde, manchmal im Freundeskreise, die Einfälle passender Bezeichnung aufsteigen zu lassen, nicht weil das geformte Bildliche so etwas für sich nötig gehabt hätte, nein, dieses war fertig für sich, Klee gab ein Weiteres zum Geschaffenen aus innerer Fülle hinzu, vielleicht als Brücke und Lockung für den Beschauer, oder einfach als Dichter, als Denker, der er neben dem Zeichner auch war. Die Zeichnung schöpfte ihn nicht ganz aus. Es geht ja nicht um Sachbezeichnungen, sondern um poetische Phantasien, quellend aus dem gleichen persönlichen Urgrund wie das Gezeichnete.

Die Barbarei des Dritten Reichs vertrieb Klee aus Deutschland, wo er mit allerlei Unterbrechungen etwa fünfundzwanzig Jahre verbracht hatte. Er kam nach Bern zurück, zur Jugendsprache, zu seinen Angehörigen, zur früh gezeichneten Stadt und zu alten Freunden. Sein hinterlassenes Lebenswerk ist zum größten Teil heute dort beheimatet, so war es sein Wunsch, und man zählt in der Welt ihn nun zur Ehre unseres Landes, oft ganz zu den Unsrigen.

Arnold Kübler

Vater und Sohn Klee im Jahre 1920 in Bern. Vater Klee, Musikpädagoge, Lehrer für Gesang, unterrichtete jahrzehntelang am Seminar Hofwil; er hat auch vielen Bernerinnen und Bernern zu schönen Tönen den Weg gewiesen und hat mit seinem Sohn leidenschaftliche Gespräche über Kunstfragen geführt. Er starb hochbetagt im Jahre 1940, nur einige Monate vor dem Sohn.

VON MAX HUGGLER

PAUL KLEE ist am 18. Dezember 1879 in Münchenbuchsee in der Nähe von Bern geboren. Sein Vater, der aus Bayern stammte, unterrichtete am dortigen kantonalen Lehrerseminar Gesang und Musik. Dessen ausgeprägt künstlerische, höchst eigenwillige Persönlichkeit lebt in der Erinnerung zahlreicher Berner, vor allem der Lehrerschaft; sie hat nicht unwesentlich dazu beigetragen, daß die neuartige Kunst seines Sohnes in Bern früh ernsthaftem Verständnis und ausgesprochener Aufnahmewilligkeit begegnet ist. Vom Vater übertrugen sich Liebe und Begabung für die Musik auf den Sohn; er fühlte sich zur Kunst berufen, schwankte aber nach der Maturität zwischen Musik und Malerei, und zeit seines Lebens blieb Paul Klee der Musik eng verbunden, indem er sie als Violinspieler über ein normales Liebhabertum hinaus pflegte.

So mag das Verständnis seiner Kunst denn auch manchem Betrachter unmittelbar aus der musikalischen Empfindung erwachsen. Und es ist gewiß mehr als ein Vergleich, wenn man in einem Bild das Helle einer Dur-Tonart oder das Getragene von Moll, in einem andern Fall den Klangcharakter von Streichern oder von Bläsern zu spüren meint. Diese Musikalität des Bildes war für Klee den Anfänger freilich keine Selbstverständlichkeit; er mußte sie sich Schritt für Schritt auf einem langen Weg erwerben.

Die ersten Werke sind herkömmlicher Art: Landschaften, ein Blumenstück, ein einzelner Kopf und Aehnliches. Das kleine Format, die vorsichtig zurückhaltende Pinselführung und die schlichte Farbgebung verraten, wie Klee am Beginn seines Schaffens sich nicht der äußern Welt, der Selbstverständlichkeit des Augenscheines und dessen Darstellung überlassen wollte. Die Geschicklichkeit äußeren Könnens hatte bereits der Gymnasiast in den noch vorhandenen Zeichnungsbüchern bewiesen, und sie bewährte sich auch in den Münchener Schulen, die Klee gleich andern Berner und Schweizer Kunstschülern jener Jahre aufgesucht hatte. Die ersten Ergebnisse seiner Bemühungen versprachen vom Standpunkt der üblichen Malerei aus ein bedeutendes Talent — Klee selber empfand sie als mißlungen. Sie verursachten ihm Depressionen, er spürte, daß sie seiner noch unbewußten Berufung widersprachen. Diese lag primär in der Beziehung nicht zur äußern, sondern zur innern Welt: Seele und Geist, Fühlen und Denken bilden die Grundlage seines Schaffens. Die Tagebücher jener Zeit bringen zum Ausdruck, wie die Aufmerksamkeit des jungen Künstlers sich auf das eigene Innere richtete. 1902 schrieb er in Bern: «Es gilt jetzt nicht, frühreife Sachen zu malen, sondern Mensch zu sein oder doch zu werden Das Leben zu meistern, ist eine Grundbedingung für produktive Aeußerungen. Bei mir schon ganz sicher, der ich unfähig bin, im Stadium der Unlust auch nur daran zu denken.» Bei einem Schaffensvorgang, der ganz im seelischen Leben beruht, ist solche Abhängigkeit, die höchst gesteigerte Empfindlichkeit den innern Zuständen und Regungen gegenüber ebenso notwendig wie selbstverständlich.

In diesem Stadium seiner Entwicklung sucht Klee sich Aufgaben im Kleinen und Unscheinbaren. An ihnen können sich die Treue und Zuverlässigkeit des eigenen Wesens erweisen; er strebt nicht nach Erfolg irgendwelcher Art, sondern sucht nach dem Weg, etwas Eigenes, ganz ihm Gehörendes zu machen. Von 1903 bis 1905 beschränkte er sich daher ausschließlich auf die Arbeit mit der Radiernadel. In diesen Blättern kommt seine Persönlichkeit erstmals zum Ausdruck: sie verhält sich ablehnend, feindlich gar zur äußern Wirklichkeit. Die innere Abkehr von der Wirklichkeit ist eine Erscheinung, die in der Menschheitsgeschichte in vielfachen Formen und zu allen Zeiten auftritt und die auf dem Gebiet der Kunst und Kultur zu größten Leistungen geführt hat. Zum Verständnis der Kunst Paul Klees ist auf diese Tatsache besonders hinzuweisen; denn im allgemeinen nimmt die Malerei aus der bejahenden Aufnahme der äußeren Welt durch das freudig liebevolle Künstlerauge ihren Ausgang. Veränderungen der Proportionen, unreale Zusammenstellung von Wirklichkeitsfragmenten, ausdrucksgeladene Linien und Formen geben den Radierungen aus der Frühzeit Klees etwas Unheimliches, und man spürt, wie sie hinter dem sichtbar Gezeigten ein anderes, das eigentlich Gemeinte, enthalten. Die Abkehr von der Realität bleibt jedoch im Stofflich-Literarischen, sie spricht sich aus im Motiv, im Inhalt und ergreift nicht die Gestaltungsweise als solche. Es sind Sinnbilder, die sich sprachlich ausdeuten lassen, wie «Der Held mit dem Flügel», dessen andere Hand, gebrochen und in eine dünne Schlinge gebunden, fragen macht, woher der Absturz kam, da doch das eine Bein als Baumstamm dem Boden entwachsen ist. Ein anderes dieser Blätter, das zwei nackte Männer tief gebückt, mit spitzen Ellbogen einander entgegenkommend, zeigt, bedürfte nicht des Titels («Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich»), um als blutige Ironie gesellschaftlicher Umgangsformen begriffen zu werden.

Obwohl Klee mit diesen Radierungen noch in der normalen Darstellungsweise bleibt — im einzelnen ist die Tradition Münchens nicht zu verkennen — erwarb er sich in diesen Jahren doch die ersten bleibenden Erfahrungen. Er wurde zu einer handwerklich höchst verfeinerten Arbeit geführt, die ihm später die Bildung von kleinen und kleinsten Formen gestattete. Und im Umgang mit der Radiernadel bildete sich in ihm weiterhin das Empfinden für den Ausdruckswert der Linie, für die Möglichkeiten des unfarbig gezeichneten Striches, den er in seiner Kunstlehre als das erste dem Maler gegebene «Mittel» bezeichnet.

Als hätte Klee damit die erste Stufe seines ihm schicksalhaft vorgezeichneten Weges erreicht, fand er sich im Jahre 1905 innerlich auf ein Neues eingestellt. Dies Neue war für ihn die Farbe, und das nun erst in ihm erwachte Gefühl für das Malerische erschien ihm so bedeutend, daß er es mit dem biblischen Wort «Es werde Licht» beschrieb und sich mit ihm einer neuen Welt gegenüber sah. In den wenigen erhaltenen Bildern dieser Jahre sind die schweren kompakten Farbmassen der ersten Versuche einer schreibenden, unterbrochen beweglichen Führung des Pinsels gewichen. Aus dem Anblick von Werken der französischen Malerei, van Goghs wohl vor allem, hatte Klee gelernt, wie der Pinsel gleich dem Zeichnungsstift und der Radiernadel zum Werkzeug der innern Empfindung, des schwebenden Auf und Ab der Gedanken und Gefühle werden kann. Impressionistisch eindruckshaft ist Klee auch auf dieser Stufe seines malerischen Schaffens jedoch nicht. Der Impressionismus will das Licht. Er mischt die Farben zum silbernen Grau der Luft und der Weite des hellen Raumes. Bei Klee stehen die farbigen Pinselstriche in einem eigenen autonomen Bezug zum dunkeln Grund. Das Herauswachsen der Farben aus den sie umgebenden Tönen bleibt auch später eine der hauptsächlichsten Voraussetzungen für die unbeschreibbaren farbigen Wirkungen der Bilder Klees.

Im Jahre 1912 kam Klee ein zweitesmal nach Paris. Eigene Arbeit, Nachdenken und Erfahrung von den künstlerischen Aufgaben und Möglichkeiten seiner Zeit hatten ihn so weit gefördert, daß er an den modern-

sten Strömungen der Pariser Malerei persönlichen Anteil nehmen konnte. Angeregt und gefördert vom Kubismus, der in jenen Jahren auf seinem Höhepunkt stand, kam Klee nun zur farbigen Konstruktion, d. h. zu einer Bildform, bei der farbige Flächen, verschieden groß und von verschiedener Form als solche, ohne eine gegenständliche Bedeutung, nebeneinandergestellt sind. Die Berechtigung zu dieser Art des Malens, die man als abstrakt bezeichnet, gewann Klee aus der Ueberzeugung, daß die Farben unmittelbare Ausdrucksträger musikalischen Gefühles seien oder dies unter gewissen Voraussetzungen werden, und daß diese verabsolutierten Farben in gesetzmäßiger Weise auf den Betrachter wirken. Diese Theorie war an sich nicht neu. Seitdem sie Goethe in seiner Farbenlehre als die sinnlich-sittliche Wirkung der Farben formuliert hatte, hatten sich vielfach Maler und Theoretiker damit beschäftigt. Aber es blieb dem 20. Jahrhundert aufbehalten, diesen Gedanken in konsequenter Weise für die Erfindung neuer malerischer Formen fruchtbar zu machen.

Ein umstürzendes, wahrhaft revolutionäres Prinzip war gewonnen, dessen Folgen für die Zukunft der Malerei noch lange nicht abzusehen sind. Klee war sich zuerst der Theorie bewußt und hat dann erst in einer allmählich fortschreitenden Entwicklung die neueröffneten Möglichkeiten für sein eigenes Schaffen verwertet. In einer Tagebuchaufzeichnung von 1903 heißt es, die Einsicht in diese Beziehung habe wohl eine Erkenntnis, aber noch keine eigenen Taten ergeben. «Nun galt es, in der Natur Studienobjekte zu finden, um durch vernünftig lebendige Anregung die im Innern schlummernden Werte zu fördern.» Man wird diese bedeutsame Aussage dahin verstehen dürfen, daß auf neuer Grundlage nun auch der Weg zur Wirklichkeit offenstand, und die Natur als der unerläßliche andere Pol zum menschlichen Innenleben für Schaffen und Werk von Bedeutung wurde.

Die von außen kommenden Anregungen fand Klee auf einer Reise nach Tunis, die er im Sommer 1914 mit den Künstlerfreunden August Macke und dem Berner Maler Louis Moilliet unternahm. Im Erlebnis des Lichtes, der Farben und der flächig kubischen Erscheinung der Stadt Kairuan gewann das neue Wissen um die Wirkung der Farben künstlerisch bildende Kraft. In kleinen Blättern mit der Stadt Kairuan oder auch mit Steinbrüchen als Motiv wurden die farbigen Elemente nach ihrem Ausdrucksgehalt hin durchgeprüft. Ihrer Entstehungsart nach Versuche, Experimente, sind diese Blätter Ausdruck von Klees unverwechselbarer Eigenart, in sich beruhende Kunstwerke seines nunmehr gefundenen Stiles.

Die neuartige Arbeitsweise läßt sich gut an den sogenannten Schriftbildern verdeutlichen. In einem Blatt «Bahn» von 1918 ist der Text eines kleinen Gedichtes durchgehend in Großbuchstaben farbigen Rechtecken eingeschrieben, wobei die Farbe zum Wesen des Buchstabens in irgendeiner Beziehung stehen wird, bestimmt aber auch einen Zusammenhang hat mit den Bildern und Assoziationen des Wortlautes. Dem Empfänglichen gibt das kleine Gedicht leicht die Möglichkeit zu eigenen Verbindungen.

«EINST DEM GRAU DER NACHT ENTTAUCHT
DANN SCHWER UND TEUER UND STARK VOM FEUER
ABENDS VOLL VON GOTT UND GEBEUGT
NUN ÄTHERLINGS VOM BLAU UMSCHAUERT
ENTSCHWEBT ÜBER FIRNEN ZU KLUGEN GESTIRNEN.»

Man erinnert sich der kindlichen Gefühle, denen gewisse Buchstaben und Ziffern angenehm oder unangenehm, schön oder häßlich, gut oder böse waren. Klee hatte sich dieses ursprüngliche Verhältnis zum Ausdruckswert der geschriebenen Zeichen erhalten und wußte es mit seiner Kunst lebendig zu machen.

Damit stehen wir beim dritten Element der Kunst Paul Klees. Auf die technisch-handwerkliche Ausbildung folgte der Gewinn eines neuen künstlerischen Prinzips, und schließlich erfährt sein Schaffen einen entscheidenden Zuwachs durch das Märchen- und Traumhafte, das er aus dem innern Reich der Phantasie emporhebt. Wer sich selber beobachtet, weiß, wie unser wachtätiges Leben einen dunkeln Grund mit sich führt, wie Gedanken und Gefühle diesem geheimen Zufluchtsort zustreben, und beim Aussetzen der Aufmerksamkeit Bilder der Erinnerung, Wünsche und Feindschaften emporsteigen. Klee hat dies innere Geschehen für seine Kunst fruchtbar gemacht. Er trat den Erscheinungen der Welt nicht unmittelbar mit der Absicht, sie gedanklich zu verarbeiten, entgegen. Die reine Naivität und die zarte Scheu der Kindheit hatten sich in ihm lebendiger und stärker als bei der Mehrzahl der andern Menschen erhalten. Vielleicht auch, daß die zerstörenden Eindrücke des ersten Weltkrieges, an dem Klee als Soldat der Etappe teilnahm, in ihm dieses innere Reich der Phantasie als den wahren Zufluchtsort seines Wesens wirksamer gemacht hatten. Die unmittelbar seelische Empfindungsweise, die in kritzeligen Formen, in den zerstreuten, wie aus weiter Ferne gesehenen Bildelementen zum Ausdruck kommt, führte — wie der Künstler es bezeichnete — zur «Sage vom Infantilismus meiner Zeichnung». Daß die Kunst Klees in Wirklichkeit nichts mit der Kinderzeichnung zu tun hat, der Künstler nicht etwa Kinderzeichnungen studierte und von ihnen lernte, läßt sich unschwer beweisen. Den Kinderzeichnungen fehlt das Gefühl des Raumes, und es fehlt ihnen auch die Geschlossenheit, die das Bild zu einer Welt für sich, zu einem Mikrokosmus macht. Wie gut das Kind und der Primitive einzelne Dinge — Mensch, Tier, Pflanze, Haus — wiederzugeben vermögen, so fügen sich diese Elemente doch nicht in einer räumlichen Ordnung mit durchgehenden Standflächen und einem Abschluß nach außen zusammen. Die frühen Zeugnisse vom künstlerischen Trieb des Menschen entbehren des entscheidenden Künstlerischen — der Bildwelt, die in sich beruhend als eine vom Menschen geschaffene der natürlichen Welt gegenübertritt.

Ein Bild, wie die «Komposition mit Fenstern» aus dem Jahre 1919, bringt den Abschluß dieser ersten Periode in Klees Schaffen. Weiße Flächen, im Spiel mit dem sie umgebenden durchscheinenden Rot, sammeln sich in der Mitte des Bildes zu leuchtender Kraft. Ringsum stehen die offenen Fenster dunkel und voll vom Geheimnis nächtlicher Tiefe. Farbig blühen Sträucher und Blumen, märchenhaft übergroß steht die Distel am untern Rand, und in der Mitte erscheint der Buchstabe B gleich der Figur eines Sternbildes. Die mit dem Pinsel gezogenen zeichnenden Striche sind farbig und weich, und das Ineinander von Farbe und Helldunkel erreicht die höchsten Kontraste. Vom späteren Werk her betrachtet, entspricht der malerische Charakter dieser Stufe freilich immer noch der herkömmlichen Malerei, und es ist daher kein Zufall, wenn viele Kunstfreunde in der Anerkennung der Kunst Klees bei den Bildern dieser Zeit stehenbleiben.

Die weitere Entwicklung führt Klee zur konsequenten Abstraktion und damit zur Ausscheidung aller imitativen, d. h. die natürliche Erscheinung

nachahmenden Elemente. Was bleibt, sind nunmehr die reinen Mittel des Malers: die Linie, der Ton (das Hell-Dunkel) und die Farbe. Für sich selber, dann aber auch zum Unterricht, den Klee am Staatlichen Bauhaus in Weimar, dann in Dessau und später als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie unter großer Anerkennung seiner Schüler erteilte, stellte er in einer Kunstlehre die Gesetzmäßigkeiten auf, nach denen sich sein Schaffen in einer wunderbar fortschreitenden Weise entfaltet hat. — Selbstverständlich bringt die Theorie allein kein Kunstwerk hervor: was ohne die Absicht und den Willen des Schaffenden im Werk selber wird und entsteht, ist das Entscheidende. Aber wie der Künstler, muß auch der Betrachter sich an etwas Bestimmtes und Bestimmbares halten können, an dem die verarbeitende Tätigkeit des Verstandes — der mit dem Gefühl und dem Unbewußten nun einmal zum Menschsein gehört — einzusetzen vermag. Der abstrakt schaffende Künstler besitzt kein Motiv als Stütze und Halt seiner Erfindung; es bedrohen ihn Zufall und Willkür. Wie findet er sich zurecht in der großen Zahl der Variationen und Kombinationen, die ihm die Farben, Töne und Linien bieten? Das Gesetz tritt an die Stelle des Vorbildes, es gibt die notwendige Beschränkung und zeigt den zu verfolgenden Weg.

So wird es möglich, daß Klee die Entstehung eines Bildes dem Bau eines Hauses vergleicht. «Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.» Aehnlich sagt der französische Maler Henri Matisse — gewiß unabhängig von Klee —: «Faire un tableau paraîtrait aussi logique que de construire une maison, si l'on marchait avec de bons principes.»

Indem Klee in dieser zielbewußten Weise die künstlerischen Mittel durchprüfte, kam er zur Aufstellung von Typen, reiner Formen der Zeichnung, der Hell-Dunkel- und der rein farbigen Malerei. — Es entstehen aus farbig vielteiligen Flächen einem Karomuster gleichende Bilder. Nie wiederholt sich dieselbe Farbwahl: einmal geben die Hauptfarben Rot, Gelb, Blau das Motiv; anders entsteht aus der Beschränkung auf die blauen und violetten Töne eine wunderbar klangvolle «Harmonie»; ein drittes Werk lebt vom Gegensatzpaar Rot-Grün, das in einer transparent zarten Nuance auftritt. Die Farbfläche ist nicht geometrisch hart aufgeteilt, das Muster ist unregelmäßig und leicht verzogen, die hellsten Farben sind in der Mitte gesammelt und haben die kleinste Ausdehnung, nach außen zu werden die Rechtecke größer und schaffen den bildmäßigen Abschluß.

In solchen formalen Dingen fand Klee seinen neuen, tieferen Inhalt der Bilder, und er stellte diese von ihm geschaffenen Bildinhalte in vollem Bewußtsein den Motiven der impressionistischen und realistischen Malerei gegenüber. In einem Bild von 1933, «Dreiecke auf der Szene» genannt, erscheinen in verschieden großen und verschieden gestellten Dreiecken die drei Hauptfarben Gelb, Rot und Blau als die handelnden Figuren zwischen den bildabschließenden Zonen aus der Farbsumme Grau; der Sprung von Dreieck zu Dreieck gibt den Charakter der Farben, das Blau ist dabei hängender Art.

Wenn der Künstler nachträglich seinen Werken die bekannten poetischen Titel gibt - sie nach seinem eigenen Ausdruck «taufte» — so sind diese Bezeichnungen nicht zu verstehen als Ausgang und Inhalt der künstlerischen Erfindung. Sie geben vielmehr die Wirkung wieder, die das fertige Kunstwerk auf den Künstler selber ausübte, und beruhen auf Assoziationen, die es in ihm wie in einem andern Betrachter erweckte. Ein Blatt mit der Wirkung von Rot, wozu in sparsamer Verwendung für die Schatten Violett tritt, kommt so zum Titel «Landschaft für Verliebte». In einem andern Fall ist die Farbe aufgegeben und nur das Hell-Dunkel geblieben als eine Reihe von Stufen zwischen Weiß und Schwarz — «was Kraft besagt und volles Ein- und Ausatmen» — die spätere Assoziation führte zu «Festungsbau».

Die kristallklaren Linien der gezeichneten Blätter sind den Aufzeichnungen eines Seismographen vergleichbar, der die leiseste Bewegung auf das Papier überträgt. Das Auge und damit das Gefühl des Betrachters folgen in einem andern Vergleich wie die Nadel des Grammophons mit der feinsten Reaktion den eingeschriebenen Energien. Die Bewegung mitzumachen, aus der das bildnerische Werk entstanden ist, geht vor der Frage nach seiner Bedeutung. Der Kunstgenuß ist gleich dem schöpferischen Vorgang selber aktiv, das mitschwingende Erlebnis des Betrachters erregend.

•

Zu Beginn der Dreißigerjahre wandte Klee sich dem Problem des Gleichgewichtes zu. Nicht nur die Einheit und der Zusammenhang der Bilder hat zu seinem Maßstab die Empfindung des Gleichgewichts. Für die aufrechte Haltung des Körpers und den Ausgleich zwischen Körper und Geist, für das Dasein der menschlichen Gesellschaft, schließlich für das Bestehen der Welt im weitesten Sinne darf man wohl das Gleichgewicht als die Grundkraft betrachten. Von einer statischen Balance, einer equilibristisch sich haltenden Darstellung farbiger Flächen, «Disput» 1929, kommt Klee auf einem ein Jahr später entstandenen Bild zu einer schwebenden, scheinbar in sachter Bewegung emporgleitenden Figur. Ein solches Bild wendet sich durch das Auge an das Gefühl körperloser Leichtigkeit, wie man es schwimmend im Wasser oder in bestimmten Kirchenräumen ästhetisch empfindet.

Nachdem in solcher Weise die Grundelemente und die dem Maler zur Verfügung stehenden Mittel und deren Verwendung in zahlreichen Teiloperationen durchgearbeitet waren, kam Klee in der Spätzeit seines Schaffens zu einer letzten Synthese. Die Elemente der Linie und der Farbe, ihre Form und ihre Bedeutung als Bildinhalt, der Rhythmus und das Gleichgewicht sind hier zu einem festen, unlösbaren Gefüge zusammengeschlossen. Die Formen werden groß und vereinfacht und kommen zu einer weit wirkenden monumentalen Kraft. Die Formate der Zeichnungen, Blätter und Bilder werden größer; es öffnet sich in ihnen ein neuartig unsinnlicher Raum, die Farben gewinnen eine früher unbekannte Intensität, eine reine Leuchtkraft, als bräche das Licht aus ihnen hervor. Bei aller Schlichtheit sind die Inhalte tief und geheimnisvoll und — wie dies in jeder großen Kunst der Fall ist — Bekenntnisse des Künstlers, letzte Aussagen über sein Verhalten zu den Ereignissen der Zeit, zum Dasein der Welt und zur eigenen, ach, so vergänglichen Existenz.

Als Klee am 29. Juni 1940 in Orselina nach einer Krankheit starb, die sein Leben während mehreren Jahren bedroht hatte, war sein Schaffen an einem Punkt angelangt, von dem aus sich noch einmal weitere Möglichkeiten eröffneten. Der Reichtum seiner künstlerisch schaffenden Phantasie, seine schöpferische Erfindungskraft schienen zu weiterem Wirken bestimmt — über das in sich vollendete Leben ihres Trägers hinaus. Als wäre damit der höchste Künstlerwunsch Klees erfüllt worden: gleich der großen Natur beweglich zu sein, nie am Ende und frei von aller Beschränkung, immerfort neue Gestalten und Welten schaffend.

Erinnerungen an meinen Vater

VON FELIX KLEE

Oft denke ich als einziger Sohn an meine herrliche Jugend zurück. Welche Bedeutung strahlte mein Vater als Familienoberhaupt aus! Wie pflegte er mich als Säugling, mit welcher Liebe und welchem Rat war er mir im Jünglingsalter stets zur Seite! In der kleinen Münchener Gartenhauswohnung ging meine Mutter täglich ihrem Beruf nach. Sie gab von früh bis abends Musikstunden; so mußte der Mann, der noch unbekannte Künstler, die Haushaltführung und meine Erziehung besorgen. Wie meisterhaft löste er dieses nicht leichte Problem! In der kleinen Küche war seine Domäne, dort entstanden die Bilder, die Zeichnungen, dort wurden die Platten geätzt, die Photographien entwickelt, die Windeln gewaschen, die Strümpfe gestopft, in südlicher Art wunderbar gekocht und das Kind gehütet. Mit welch manuellem Geschick entstanden da für mich herrliche Spielsachen — ein Segelschiff, ein Bahnhof, ganz aus Karton gebaut, und ein Puppentheater: die Köpfe aus Gips, die Kleider selbst genäht und die Kulissen geklebt und gemalt. Alle Ausgaben und Einnahmen des Hauses wurden peinlich genau notiert, die entstandenen Bilder katalogisiert, ein Tagebuch geführt, worin man sich heute noch genau über meine Fieberkurven, meine Sprachentwicklung und seine gültigen Gedanken informieren kann. Nachmittags zog ich mit meinem Vater in die Umgebung Münchens, er mit Klappstühlchen, Staffelei, Malkasten und Wasserflasche, ich mit Spielzeug versehen. In den großen Ferien fuhr die ganze Familie zu den Großeltern nach Bern und zum Hotel der Großtante nach St. Beatenberg. Im ersten Weltkrieg wurden die Reisen in keiner Weise unterbrochen. Mein Vater wurde erst 1916 Soldat. Auch diese geisttötende Periode meisterte er in großartiger Weise, ohne seine künstlerische Tätigkeit in der Zeit zu unterbrechen. Bis zum Jahre 1921 blieben wir in München wohnen, dann erfolgte der Umzug nach Weimar, wo mein Vater am dortigen Staatlichen Bauhaus als Meister fünf Jahre wirken sollte. Die Lehrtätigkeit, die Kollegen, die Atmosphäre dieser lebendigen Stadt wirkten hervorragend auf seine künstlerische Entwicklung. Ich selbst war vier Jahre Schüler des Bauhauses, und die vielen Besuche in seinen beiden Atelierräumen unter dem Dach mit dem traumhaften Blick in Goethes Park waren für mein späteres Leben eine entscheidende Grundlage. Jedes Bild, jedes Thema wurde gründlichst analysiert. Die häufigen Opern- und Konzertbesuche waren Anlaß zu langen Diskussionen. In die Vorstellungen des Nationaltheaters ging er oft, sich an bekannten Werken immer wieder zu erfreuen und Neues kennenzulernen. Von «Boris Godunow» und «Verkaufte Braut» hörte er sich jede Vorstellung an, um immer begeisterter von diesen beiden Werken zu sein. Oft stritt er sich mit dem dortigen Kapellmeister L. wegen seinem Fortlassen des zweiten Finales des «Don Giovanni», der somit anstatt in D-dur in D-moll schloß. Schauspiele sah er sich höchst selten an. «Das lese ich lieber», oder «wenn es doch zum Schauspiel eine Partitur gäbe», waren seine Aussprüche. Ins Kino ging er meines Wissens nur einmal: zu Chaplin. Was waren es für Weihestunden, wenn er auf seine Staffelei die Noten einer Bachschen Chaconne legte, seine italienische Meistergeige stimmte und spielte ... welch seltsame Gleichung seiner Bilder und dieser zeitlosen, archaischen Musik! Allwöchentlich fuhren meine Eltern zu Freunden nach Jena, um dort den ganzen Tag wahrhaft besessen Kammermusik zu spielen. Sehr oft musizierten meine Eltern auch im Oberlichtsaal des Bauhauses und im heimeligen Musikzimmer am Horn, herrliche Sonaten von Bach, Händel, Mozart und Beethoven. In Konzerten waren ihm die extremsten Komponisten ein beliebter Diskussionsstoff. Zum Briefeschreiben raffte er sich höchst selten auf, besonders unangenehm waren ihm Geschäftsbriefe. Er ging in der Stadt gerne zu Fuß. «Da sieht man mehr», sagte er dazu; denn immer beobachtete sein Auge rege alle Vorgänge der Natur. So humorvoll und philosophisch er seine Bilder titulierte, so treffend saßen seine wenigen knappen Aussprüche. Es ist leider hier nicht der Raum, die Fülle dieser Zitate wiederzugeben. Wie seine Bilder sich im Wandel der Zeiten änderten, so auch seine Ausstrahlung. In meiner frühesten Jugend, er war gerade dreißig Jahre alt, war er geladen von südlichem Temperament, das intern in der Familie oft übersprudelte. Später leitete er diese Kraft immer mehr in seine Werke. Er selbst wurde wesentlich ruhiger, überlegener, weiser und umgänglicher. Seine großen naturwissenschaftlichen Kenntnisse kehrten oft in den Themen seiner Bilder wieder. Die Botanik wurde in gepreßten Pflanzen studiert und die Tiere in ihrem Eigenleben beobachtet. Die frühere Leidenschaft, zu fischen, wurde bald abgelegt, um keine Tiere töten zu müssen. Besonders zeichnete ihn wie die ganze Familie eine Vorliebe zu Katzen aus. Ungezählt sind die Anekdoten um die vierbeinige Gesellschaft. Von herrlichen gemeinsamen Reisen weiß ich noch zu berichten. Magisch zog es ihn immer zum Süden. Italien, Frankreich und Nordafrika waren die meistbesuchten Länder. Zu Hause sprach er immer «berndütsch», mit einigen «mattenenglischen» Spezialworten. Es war dies eine Geheimsprache, welche die weitere Umgebung nicht immer verstand. Auch in der hochdeutschen Sprache war sein alemannischer Akzent bemerkbar. Sein ganzes Tun und Treiben war ohne «Bern» gar nicht zu denken. In späteren Jahren, als es ihm materiell wesentlich besser als in früherer Zeit ging, blieb er immer der gleiche einfache, bescheidene und anspruchslose Mensch. Er war sparsam für sich selbst geblieben, bei steter Liebe für solide Qualität. Nach außen blieb er immer der zurückhaltende, etwas unnahbare Magier, in der kleinen Familie war er von steter guter Laune, immer humorvoll, etwas sarkastisch und scherzend, von leichter Vitalität, und wie konnte er ausgelassen lachen! Und mit was für Gedanken hatte er sich nicht zeit seines Lebens beschäftigt! Täglich legte er sich um zehn Uhr schlafen und las noch lange im Bett französische und griechische Klassiker in der Originalsprache (sie waren seine Lieblingslektüre). Wie klar waren seine eigenen niedergelegten Formulierungen in Briefen, Vorträgen, Tagebüchern und pädagogischen Schriften. Die Jahre 1926—1931 war mein Vater am Dessauer Bauhaus tätig, von 1931 bis 1933 an der Düsseldorfer Akademie. Diese letzten deutschen Jahre waren durchpulst von lebendigstem künstlerischem Auftrieb, und auf dem Gipfel des Ruhms mußte er Deutschland verlassen. Er kehrte in seine Heimatstadt Bern zurück, wo er die letzten sieben Jahre seines Lebens in äußerer Ruhe, gejagt von den Dämonen, in fernste Regionen drang.

Die unwirkliche Welt in Paul Klees Werken brauchte ja einen Gegenpol in seiner Wirklichkeit — seinem Leben. Die natürlichen Vorgänge mußten alle registriert und verarbeitet werden. Will man seinem Wesen und Wirken näherkommen, muß man — vielleicht etwas mühsam — alle Werte zu dem Bild zusammentragen, um zu verstehen, welch geistig tiefer Quelle all die Werke entsprangen. Wenn man sich dauernd mit ihnen umgibt wie mit öfterem Hören von Musik — entdeckt man erst die Zwischentöne und den wahren Gehalt.

Vor acht Jahren ist Paul Klee von dieser Welt geschieden. Sein Geist lebt fort mit uns in seinen Werken, Richtung weisend für die Sehenden und Verstehenden.

1904 *Perseus. Der Witz hat über das Leid gesiegt. Radierung*

Das furchtbare Ungeheuer Medusa verwüstet die Länder und verzehrt die Menschen. Dem Helden Perseus gelingt das Werk, das vorher niemandem gelang: er vernichtet die Medusa. Damit geschieht das große Wunder: Andromeda, die Königstochter, das Opfer, das die Menschen der Medusa darbrachten, wird befreit. So heißt's in der Sage. Wie mancher Künstler hat das schon dargestellt: Perseus, den schönen griechischen Jüngling und die schöne, an den Felsen gekettete Andromeda. — Wie anders Klee: Von Medusa sehen wir nur das abgeschnittene Haupt, das in unsagbarer Dürftigkeit von seinem einstigen Schrecken Zeugnis ablegt. Die einst drohenden Augen sind gebrochen; von dem Kranze zischender Nattern, die ihr Haupt bekrönten, ist nur ein einziges Schlänglein übriggeblieben, das als dürftiges Zöpfchen schlapp herunterhängt. Das platte Profil zeigt abgründige Bosheit und Häßlichkeit, aber es hat keine Gewalt mehr, seitdem das Leben nicht mehr in den Adern pulst. Was ist schon die Medusa? Wenn wir sie gefaßt und wohlüberlegt betrachten: Ein jämmerlicher Mißgriff der Natur, der nur durch unsere Angst und unsere Bestätigung zum Leben erwachte und dadurch über uns Gewalt gewann. Aber man muß es verstehen, wie es Perseus verstand, diese Gewalt der Hölle unwirksam zu machen. — Neben dem Haupte der Medusa taucht das Brustbild des Helden Perseus auf. Er ist dargestellt als bärtiger, sehr gesunder und sehr muskelstarker Mann, der den Leichtsinn der Jugend bereits hinter sich gelassen hat. Eine unerhörte Ueberlegenheit spricht aus seiner Haltung. Seine Augen blicken klug, wissend und ein wenig verschmitzt. Und sein fester großer Mund zeigt in den Winkeln den Anflug eines feinen Lächelns. Wenn Medusa alles Leid verkörpert, das über den ohnmächtigen Menschen einbricht, so verkörpert Perseus das Erwachen aus jenem bösen Traum der Verbannung in die leidvolle Gegenwart. Er durchschaut pfiffig und wissend die vorgetäuschte Wirklichkeit und vermag damit der Medusa das Leben und damit die Bedrohung zu nehmen. Damit löst er die gefangene Königstochter, unsere Seele, aus den Fesseln des Leides und führt sie nach langem wirrem bösem Traum zur Freiheit.

«Der Witz hat über das Leid gesiegt.»

Aus: Rudolf Bernoulli «Mein Weg zu Klee». Verlag Benteli A.-G., Bern

1908 *Belebte Straße mit dem Hof. Schwarzaquarell hinter Glas. Privatbesitz Bern*

1909

Aus Bern. *Feder*

Die Stimme Klees

Satire sei kein überschüssiger Unmut, sondern Unmut im Hinblick auf das Höhere. Lächerlicher Mensch — göttlicher Gott. Haß dem Niveau des Sumpfes aus Achtung vor reiner Menschlichkeit!

Es ist eine große Not und eine große Notwendigkeit, beim Kleinsten beginnen zu müssen. Wie neu geboren will ich sein, nichts wissen von Europa, gar nichts. Keine Dichter kennen, ganz schwunglos sein, fast Ursprung.

Etwas ganz Bescheidenes will ich dann tun, ein ganz ganz kleines, ganz formales Motiv mir ausdenken. Mein Stift wird es festhalten können, ohne alle Technik. Ein günstiger Moment genügt, leicht ist das Kleine knapp darstellbar.

Als ich in Italien die Baukunstwerke verstehen lernte, hatte ich an Erkenntnis sofort einen wesentlichen Gewinn zu buchen. Obwohl diese Werke praktischen Zwecken dienten, drückt sich in ihnen das Kunstprinzip reiner aus, als in anderen Kunstwerken. Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exakter Organismus vermag gründlicher zu bilden als alle «Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche». Denn es geht sogar dem Schwerfälligen ein, daß die augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses von Teilen zueinander und zum Ganzen den verborgeneren Zahlenverhältnissen an anderen künstlichen und natürlichen Organismen entspricht. Daß diese Zahlen nichts Kaltes bedeuten, sondern Leben atmen, ist ebenso klar ...

Diesseitig bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne gerade so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug.

Geht Wärme von mir aus? Kühle?? Da ist jenseits aller Glut gar nicht zu erörtern. Am fernsten bin ich am frömmsten. Diesseits manchmal etwas schadenfroh. Das sind Nuancen für die eine Sache.

•

Dennoch wird die Wiedergabe fern von der Natur wieder zur Norm und dabei gewinnt die Konstruktion auch als technische Erleichterung vermehrte Bedeutung. Es tritt also das Gerüst des Bildorganismus in den Vordergrund und wird zur Wahrheit coûte que coûte. Häuser, die sich einem interessanten Bildgerüst einfügen sollen, werden schief ... Bäume werden vergewaltigt, Menschen werden lebensunfähig, es wird ein Zwang bis zur Unkenntlichkeit des Gegenstandes, bis zum Vexierbild. Denn hier gilt kein profanes Gesetz, hier gilt ein Kunstgesetz. Schiefe Häuser fallen im Bilde nicht, Bäume brauchen nicht weiter auszuschlagen, Menschen brauchen nicht zu atmen. Bilder sind keine lebenden Bilder ...

Die Modernität ist eine Erleichterung der Individualität, auf neuem Gebiet verändern sich auch Wiederholungen zu neuen Ichformen. Hier kann man nicht von Schwachheit reden, wenn sich viele an einem Platz vereinigen; denn jeden treibt es, da eher ein ausgesprochenes Ich zu werden.

•

Irgend ein gemeinsames Gebiet muß es zwischen Laien und Künstlern doch geben, auf dem ein gegenseitiges Entgegenkommen möglich ist, und von wo aus Ihnen der Künstler gar nicht mehr als abseitige Angelegenheit zu erscheinen braucht. Sondern als ein Wesen, das wie Sie ungefragt in eine vielgestaltige Welt gesetzt wurde und das wie Sie sich wohl oder übel darin zurechtfinden muß.

Die Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, diese viel verästelte und verzweigte Ordnung, möchte ich dem Wurzelwerk des Baumes vergleichen. Von daher strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes. Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk.

Es wird niemand einfallen, vom Baum zu verlangen, daß er die Krone genau so bilde wie die Wurzel. Jeder wird verstehen, daß kein exaktes Spiegelverhältnis zwischen unten und oben sein kann ...

Aber gerade dem Künstler will man zuweilen diese schon bildnerisch notwendigen Abweichungen von den Vorbildern verwehren. Man ging sogar im Eifer so weit, ihn der Ohnmacht und der absichtlichen Fälschung zu zeihn ...

Er (der Künstler) ist vielleicht, ohne es gerade zu wollen, Philosoph. Und wenn er nicht wie die Optimisten diese Welt für die beste aller Welten erklärt, und auch nicht sagen will, diese uns umgebende Welt sei zu schlecht, als daß man sie sich zum Beispiel nehmen könne, so sagt er sich doch: In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten! ...

Je tiefer er schaut, desto leichter vermag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. Desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein ...

Aus dieser Einstellung heraus muß man ihm zugute halten, wenn er das gegenwärtige Stadium der ihn gerade betreffenden Erscheinungswelt für zufällig gehemmt, zeitlich und örtlich gehemmt erklärt. Für allzu begrenzt im Gegensatz zu seinem tiefer Erschauten und bewegter Erfühlten.

Und ist es nicht wahr, daß schon der relativ kleine Schritt des Blickes durch das Mikroskop Bilder vor Augen führt, die wir alle für phantastisch und verstiegen erklären würden, wenn wir sie, ohne den Witz zu begreifen so ganz zufällig irgendwo sähen?

Herr X. aber riefe, in einer sensationellen Zeitschrift auf eine solche Abbildung stoßend, entrüstet: das sollen Naturformen sein? das ist ja schlechtes Kunstgewerbe ...

Unsere aufgeregte Zeit hat wohl viel Verwirrendes durcheinandergebracht, wenn wir nicht noch zu nahe daran sind, um uns nicht zu täuschen.

Aber ein Bestreben scheint sich unter den Künstlern, auch unter den Jüngsten, allmählich auszubreiten:

Die Kultur dieser bildnerischen Mittel, ihre reine Aufzucht und ihre reine Verwendung.

Die Sage von dem Infantilismus meiner Zeichnung muß ihren Ausgangspunkt bei jenen linearen Gebilden genommen haben, wo ich versuchte, eine gegenständliche Vorstellung, sagen wir einen Menschen, mit reiner Darstellung des linearen Elementes zu verbinden ...

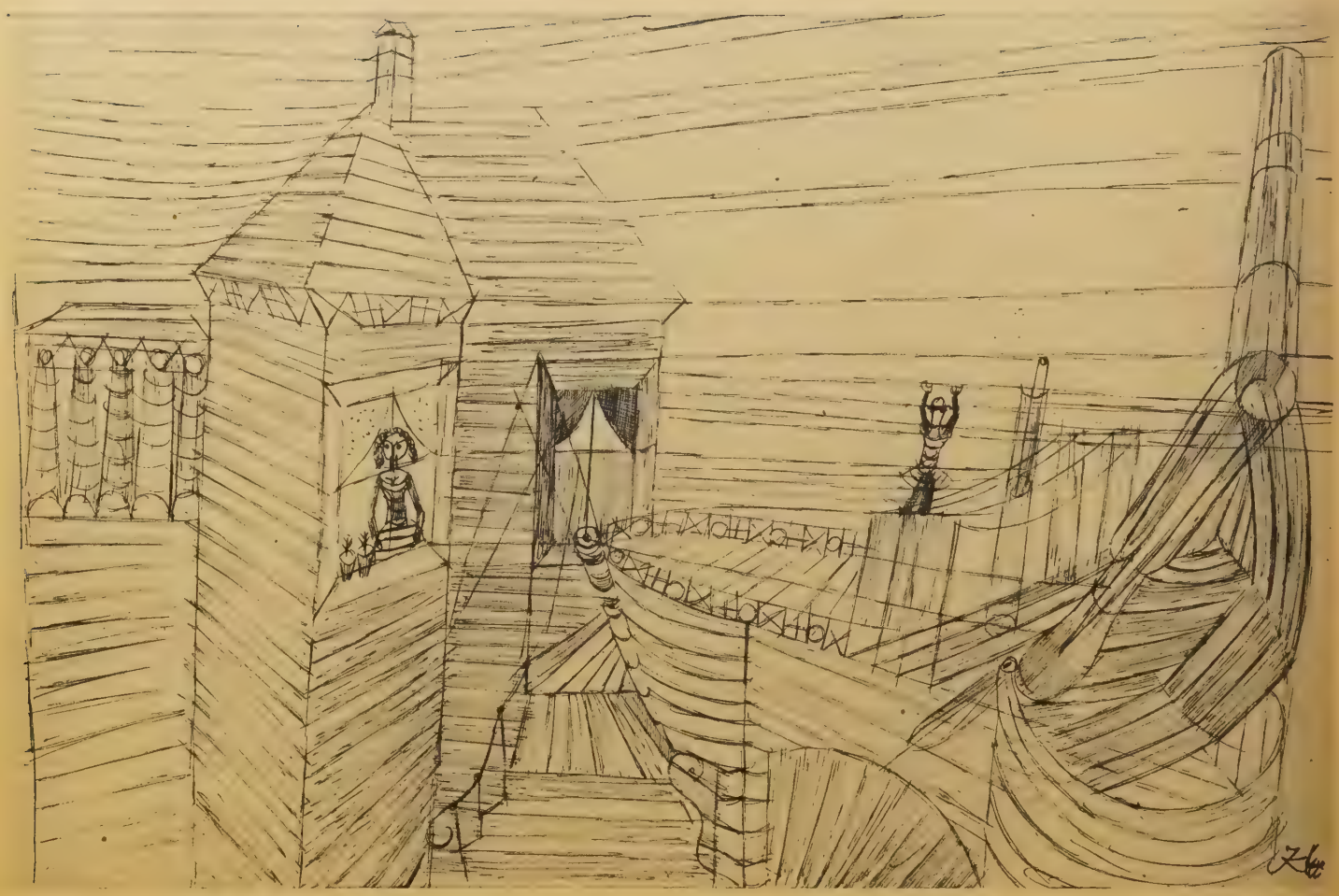
Aus Klees Tagebuch 1902–1905; aus den «Alpen», Bern 1912; aus seiner Eröffnungsrede im Museum Jena 1924. Zusammengestellt von C. G.-W.

1924

Vor den Toren von Kairuan. Aquarell. Farbphoto Hinz

Der Sommer 1914 brachte die Reise nach Tunis. In Kairuan wurde der Malerzeichner Paul Klee vollends er selbst. Vom Standpunkt des Kunstgeschichtsschreibers mochte nicht sehr viel mehr zu konstatieren sein als Befestigung des Sinns für Farbe. Allein derlei Errungenschaften sind Nebenumstände. Wichtiger ist, daß der europäische Gast in Kairuan auf gütige Weise das Jenseits berührte. — Wie in der Heimat war nun der Reisende; nicht in der Heimat. Er malte mit der Unwissenheit, die das Geheimnis des Guten und Schönen ist: ruhig, einer tätigen Pflanze ähnlich, mit einem geheimen Instinkt auch die Gelassenheit des Buddha verehrend, der Tausende von Meilen noch entfernt in der Unbeweglichkeit seiner Bilder wohnte. Hilfe kam nicht von europäischer Energie und Erfindung, Hilfe kam, wenn ein Rand der Schleppe des Himmels zur Erde hing, und dann ein Mensch von ihr berührt wurde. Der Augenblick der Heimkehr war der Augenblick der Katastrophe. Der Krieg ging los.

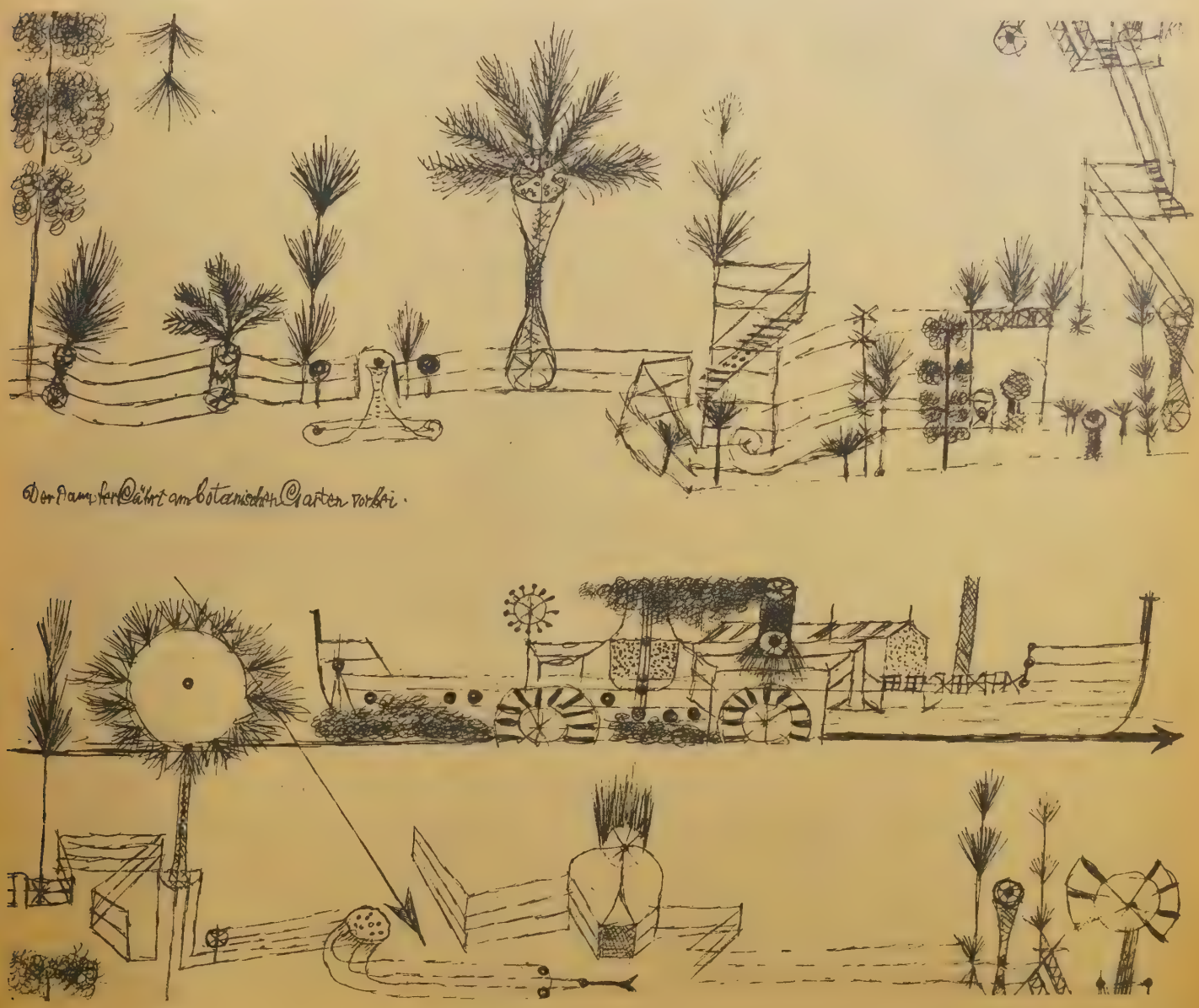
Aus Wilhelm Hausenstein: Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee. Kurt Wolff Verlag, München 1921



1920 *Wunderbare Landung. Feder*

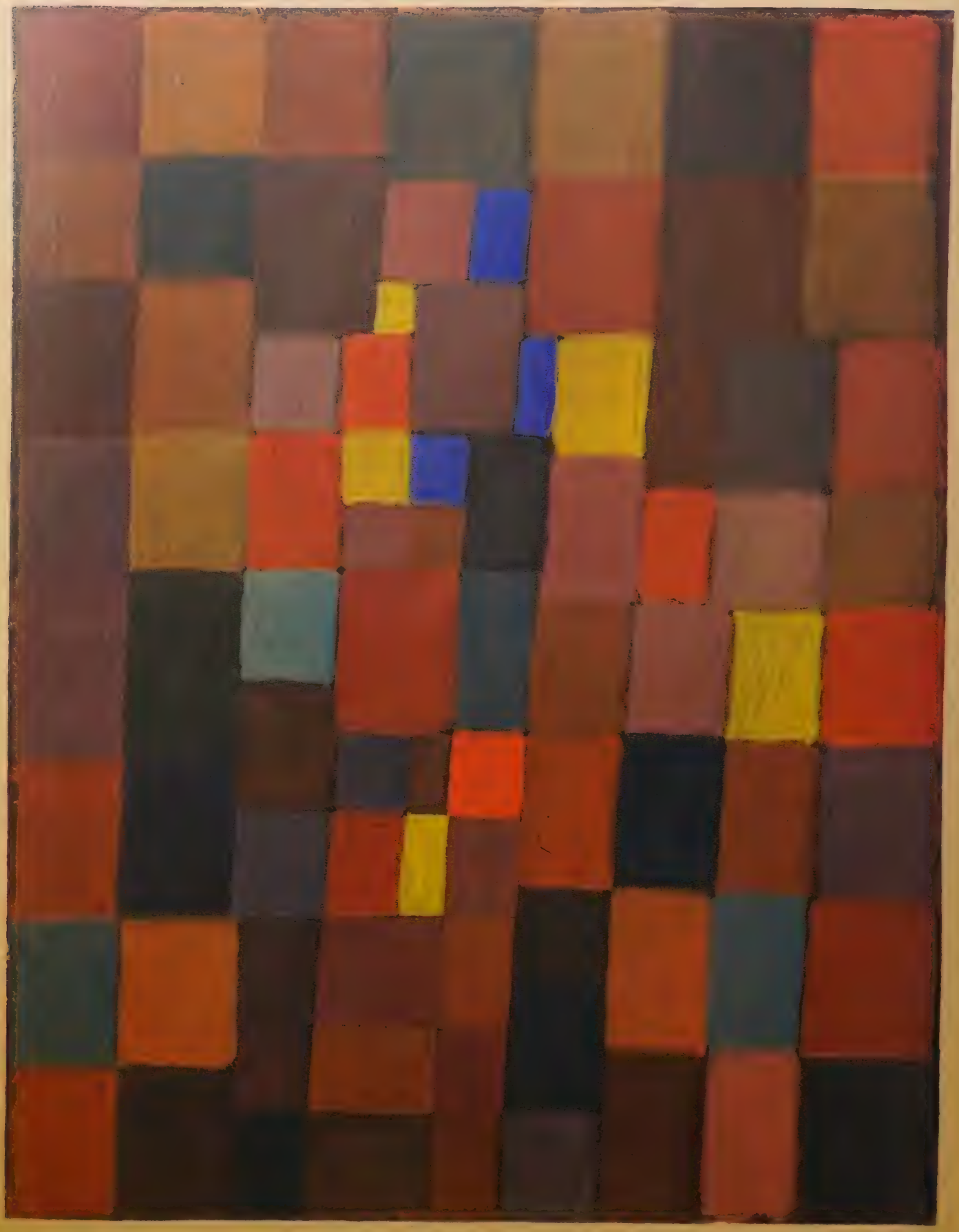
Zeichnet der Malerzeichner Ruinen, malt er den Augenblick der Einstürze oder molekularer Umlagerungen der Dinge, bannt er Lemuren, Seelen und Seelchen, die aus dem klaffenden Mund der sterbenden Dinge gegen die Unendlichkeit fliegen: selbst dann, gegenüber dem gemeinhin Unfaßlichen, geschieht alles mit einer Präzision, die an die unerbittlich treue Weise der Kupferstecher des 17. und 18. Jahrhunderts erinnert. Allein es handelt sich jetzt nicht um Formen der Genauigkeit, die in irgendeinem Gegenständlichen, vielleicht in irgendeiner Psychologie begründet sind, sondern um eine reine formale Disziplin, um den Stil. Mit Antike, Rom, Renaissance hat dieser Stil nichts gemein. Auch kaum mit Barock oder Gotik. Das Impressionistische, das ihm eingehaftet ist, gibt nicht den Ausschlag. Eher hat der Stil so entfernte wie unbewußte Gemeinschaft mit primitiven Zeichenkünsten, mit dem Duktus vorgeschichtlicher Ritzungen auf Renntierschaufeln, mit frühchristlichen Signeten, mit Pentagrammen der Magier. — Die Herkunft liegt in der Unbeirrtheit der Person, in der Abriegelung aller Einflüsse, in der Vollkommenheit der Vereinsamung.

Aus Wilhelm Hausenstein: Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee. Kurt Wolff Verlag, München 1921



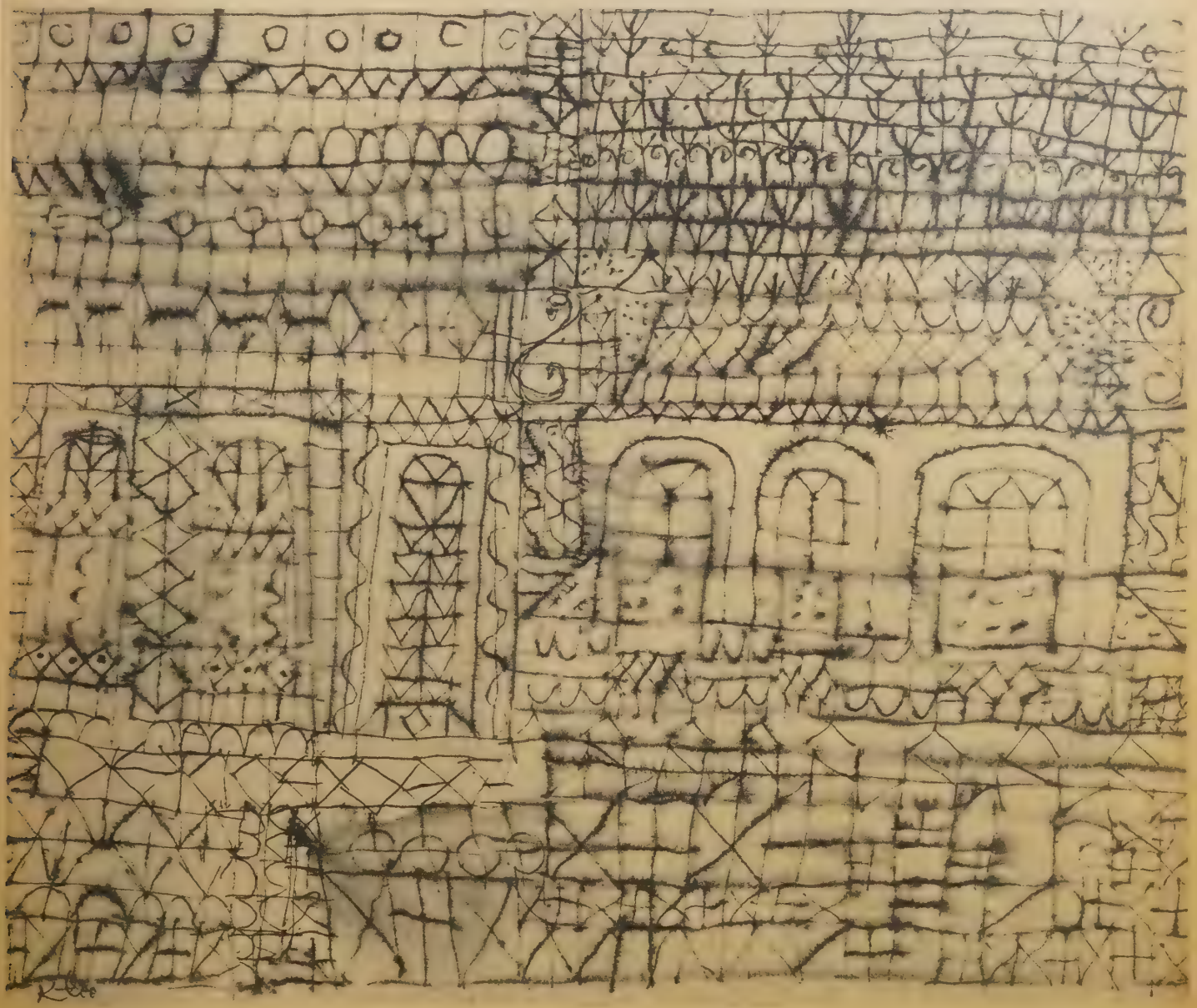
1921

Der Dampfer fährt am Botanischen Garten vorbei. Feder

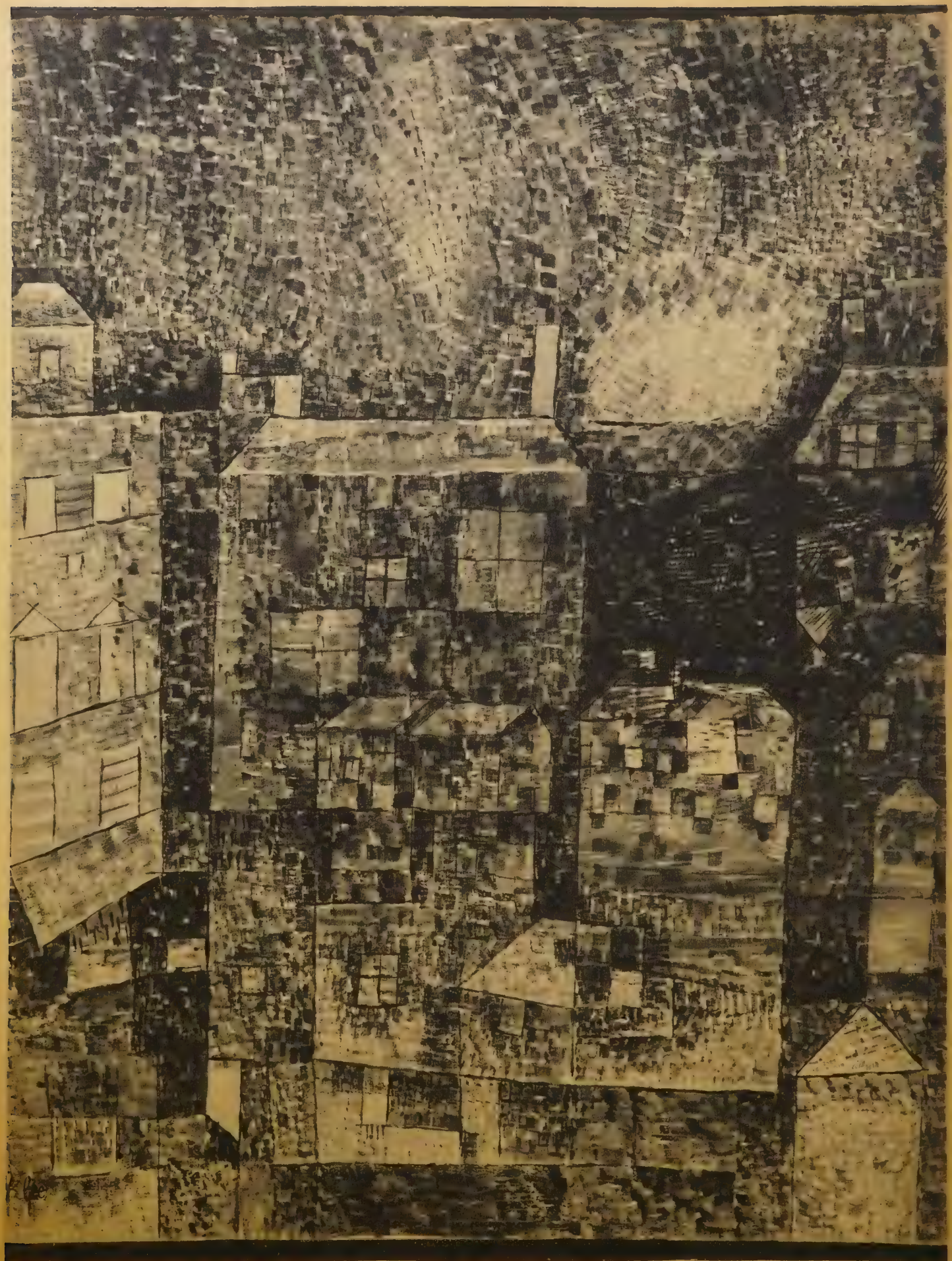


1923

Architektur rot-gelb-blau gestiftet Kuben. Oelfarben. Farbplatte Hinz



1924 *Fassade. Federzeichnung, naß in naß. Privatbesitz Bern*



1925

Nachteindruck einer südlichen Stadt. Schwarzes Aquarell. Privatbesitz Bern

1922 — 1933 — 1939

Besuch in Weimar, Sommer 1922

Ich kannte Klee seit meiner Kindheit, wußte, daß er Maler war und von seinen Freunden geschätzt wurde. Jetzt war ich sechzehn. Klee war Professor am «Bauhaus» geworden, hatte mit Ausstellungen Erfolg gehabt, und ich war kein Kind mehr, als ich mit meiner Mutter zum ersten Male nach Deutschland fuhr, nach Weimar zu Klee. Würde alles so sein wie in Bern, wo wir bärndütsch sprachen und ganz ungehemmt miteinander verkehrten?

Es war so, Klee hatte sich nicht geändert. Er sah auch noch so aus wie früher, mit seinem Araberbart, seinen tiefschwarzen Augen und seiner Gelassenheit. Kein Wort von den äußeren Erfolgen, nur eine leise Genugtuung, daß er seine Freunde nicht enttäuscht hatte. Wir sprachen bärndütsch, die alte Vertrautheit war sofort da. Er war glücklich, meine Mutter wiederzusehen, die als erste an ihn geglaubt und seit 1908 Arbeiten von ihm erworben und bei sich aufgehängt hatte. Sehr zum Staunen der Bekannten und Verwandten, die skeptisch lächelten. Wenn ihn der Erfolg freute, dann deshalb, weil diejenigen, die an ihn geglaubt hatten, recht behielten. Diese Bescheidenheit hat er übrigens bis zu seinem Tode bewahrt. Wir kamen in seine Wohnung, am Berg über dem Weimarer Park. Es war sehr gemütlich, die alten Möbel, der Flügel in der Mitte, Aquarelle an der Wand, die schwarze Katze auf dem Sofa. Eine Katze war immer da, Klee liebte Katzen, ihre Stille, ihre philosophische Einordnung in Haus und Arbeit. Wir sprachen von Bern und gemeinsamen Freunden, seinen Eltern und seinen Schulkameraden. Und dann, nach dem Abendbrot, holte er seine Geige und spielte mit seiner Frau Lilly Bach, Mozart. Mozart, den er von allen Musikern am meisten liebte. Es war, als wenn er nach getaner Arbeit in der Musik eine Bestätigung suchte für alles, was er geschafft hatte. Er spielte, von gelegentlichen Quartetten abgesehen, ausschließlich mit seiner Frau und war froh, daß Lilly nicht mehr mit Musikstunden den Lebensunterhalt verdienen mußte wie in München. Jetzt verdiente er, und Lilly hatte nicht umsonst seiner Begabung vertraut. Es war rührend zu fühlen, daß Klee sich vor allem für sie und seine Freunde über seine Erfolge freute. Er sprach auch davon. Er hatte lange geschwankt, ob er Musiker werden sollte, nun wußte er, daß er richtig gewählt hatte. Jetzt war er ein Maler. Ueberall fing man an, sich für ihn zu interessieren, in Berlin, in Paris sogar. Flechtheim tauchte auf, der später sein Vertreter wurde, und Kunstkritiker aus dem Ausland. Alles noch sehr behutsam, aber hoffnungsvoll.

Klee fühlte sich in Weimar wohl. Es gab eine Oper, Konzerte, Menschen. Eine schöne Umgebung. Und das Bauhaus mit seinen Kollegen. Wir gingen am nächsten Morgen ins Atelier, durch den Park, den er sehr liebte, an Goethes Gartenhaus vorbei, die verschlungenen Wege, die schon so viele vor ihm gegangen waren, auch zur Arbeit. Wir sind noch oft durch den Park gegangen, nach Belvedere, nach Tiefurt, und Klee zeigte uns, was ihn interessierte, die alten Gedenksteine, einer mit einer abgebrochenen Schlange. Schlangen waren für ihn keine tückischen Tiere, er unterhielt sich mit ihnen. Katzen und Schlangen hatten für ihn eine ähnliche Bedeutung wie für die alten Aegypter. Kein Zufall, daß Klee sich zum fünfzigsten Geburtstag eine Reise nach Aegypten schenkte. Er zeigte uns in Belvedere das Naturtheater, wo Goethe als Orest in Iphigenie aufgetreten war, er agierte ein wenig, angeregt durch den Genius loci. Er zeigte uns, wie bescheiden die Weimaraner in Tiefurt gelebt hatten, als der heute so alte Park noch eine Baumschule war, die nach Goethes Angaben angelegt wurde. Jede Art der Repräsentation war Klee zuwider, hier fühlte er verwandten Geist.

Im Bauhaus war reges Leben. Gropius war Direktor, Kandinsky war den Winter vorher angekommen, weiter waren da Moholy-Nagy, Schlemmer. Er sprach von allen gut. Kandinsky schätzte er sehr, seine Klarheit, seinen Mut, den konstruktiven Aufbau seiner Bilder. Gerade, weil er selber ganz anders war. Beide waren damals schon Freunde und blieben es bis zum Tod. Klees Atelier war wie eine Alchimistenstube. In der Mitte mehrere Staffeleien, ein Stuhl. Er arbeitete immer gleichzeitig an mehreren Bildern, die Formate waren damals noch klein. Ueberall Farbpulver, Oele, Fläschchen, Kästchen, Streichholzschachteln. Was er zum Malen brauchte, machte er sich selbst. Das hat sich bewährt; ich kenne nur ein Bild, das technisch nicht gehalten hat, und das malte er dem Besitzer neu. Meine Mutter hatte ihm Rosen mitgebracht. Klee ordnete sie sorgfältig in eine Vase, wie er alles sehr behutsam tat. Das Malen, das Anziehen — er sah immer sauber aus —, das Kochen. Denn Klee kochte, italienische Küche, beneidenswert gut. Das hatte sich vom Anfang der Ehe an so ergeben. Er sprach von seinen Bildern, ganz einfach, aber hilfreich. «Das mußte ich so machen, damit die Vögel singen können.» Vögel liebte er auch, beobachtete sie im Park, hörte ihre Musik. Etwas später entstanden die «Zwitschermaschine», die in der Berliner Nationalgalerie hing, «Die gelben Vögel», heute bei Doetsch-Benziger in Basel. Nun hatte er Schüler, die er in die Geheimnisse der Kunst einführen sollte. Klee nahm das sehr ernst und freute sich, dabei selber viel zu lernen, sich mit Problemen beschäftigen zu müssen, die von außen an ihn herangetragen wurden. Die Schüler liebten ihn, weil er auch mit ihnen behutsam umging. Aus vielen ist etwas geworden. Er lehrte sie, nicht zu schwindeln. Darin sah er die größte Gefahr für junge Menschen.

Wir blieben fünf Tage. Jeder Tag war schön, anregend, harmonisch. Klee liebte die Harmonie im Leben wie in der Musik und in der Malerei. Wir machten Spaziergänge, jeden Abend wurde musiziert, es gab lange Gespräche mit meiner Mutter, aber Klee unterhielt sich auch mit mir über Kunst und noch mehr über philosophische und religiöse Fragen. Er war sehr belesen und kannte Kant ebenso gut wie die Weisen des Ostens. Er war nicht so östlich wie Kandinsky, aber auch nicht so westlich wie Picasso. Er stand selbst hier in der Mitte, nahm und gab weiter. Er sprach auch von seinen Eltern; er verehrte seinen Vater, den Musiker, aber es scheint, als ob er mehr von der Mutter geerbt hätte, als Musiker und als Maler. Sie stammte aus der Westschweiz, ihre Mutter aus Südfrankreich, ihr Stammbaum weist nach Algier. Wie wäre es, wenn Klee von da her Beziehungen zum Islam hätte?

Die Tage gingen zu Ende, wir nahmen Abschied, fuhren zurück in seine und unsere Heimatstadt Bern. Mit guten Wünschen und Grüßen reich beladen und mit dem Gefühl, hier in Weimar lebte einer der Großen, würdig derer, die vor ihm dort gelebt hatten.

Abschied von Deutschland 1933

Es war Sommer 1933. Ich sitze in meinem Büro; es klopft — herein — eintritt Paul Klee. Etwas bleich, überanstrengt, beunruhigt. Ein paar Tage vorher war er von Düsseldorf, wo er seit 1931 lehrte, in sein Haus in Dessau zurückgekehrt und hatte Unruhe und Unordnung vorgefunden. Die Nazi hatten eine Haussuchung gemacht, alles durchwühlt und drei Körbe mit Briefen, Aufzeichnungen und andern Schriftstücken mitgenommen. In einem solchen Lande könne er nicht leben. Ob ich nach Dessau fahren und alles für ihn ordnen wolle, den Umzug, die Rückübersiedlung nach Bern, die Auseinandersetzung mit den Behörden zwecks Rückgabe der beschlagnahmten Dinge. Er selber würde sich gern für ein paar Tage erholen und nach Italien fahren.

So begann meine Arbeit für Klee, sie betraf gewiß mehr die äußeren Dinge des Lebens, aber ich war glücklich, sie ihm abnehmen zu können und auf diese Weise an seinem Leben und seiner Arbeit beteiligt zu sein, wie es meine Mutter gewesen war.

Ich fuhr nach Dessau, bekam die drei Körbe mit schriftlichem Material zurück, sichtete sie in einer Nacht, während unten die Uniformen lärmten, arrangierte den Weggang von Deutschland und den Umzug in die Schweiz und erreichte sogar die Zusage, daß Klee nicht behelligt werde, wenn er zur Ordnung seiner Angelegenheiten nochmals nach Dessau und Düsseldorf komme.

Es war für Klee eine aufregende Zeit. War dies der Dank? Er wußte, daß die Guten zu ihm hielten, aber sie konnten wenig helfen; es ging den meisten von ihnen selber schlecht. Auch die Sammler, denen er sich verbunden fühlte, hatten Schwierigkeiten, kaum wagten sie, weiter zu kaufen. Der Weggang von Deutschland war insofern ein Risiko, als Klee in der Hauptsache von deutschen Käufen gelebt hatte. Das Schicksal gab seinem Entschlusse recht, in Deutschland wurde es von Tag zu Tag schlechter, im Ausland erhöhten sich die Chancen für ihn. Paris machte Ausstellungen und Verträge und Bern bei seiner Rückkehr die erste große, im guten Sinne repräsentative Ausstellung. Die Schweizer Museen kauften, die Privatsammler mehrten sich — kurz, Klees rascher Entschluß wurde belohnt, seine Arbeit gerettet. Sie nahm in Bern nicht nur ihren Fortgang, sondern einen neuen Aufschwung. Der Kistlerweg wurde die Stätte seiner letzten Reife und das Ziel von Kunstpilgern aus aller Herren Ländern. Klee war Europäer geworden und nun um so lieber Berner.

•

Dies ist jetzt mein Matterhorn, Sommer 1939

Klee ist krank, sehr krank, Spaziergänge strengen ihn an, er ist fast ganz an sein Atelier gebunden. Auch das Sprechen strengt ihn an. Auch geigen kann er nicht mehr, auch in Konzerte kann er nicht mehr gehen. Die Kräfte, die bleiben, braucht er für seine Arbeit. Nur für sie lebt er noch. Es ist ein Jahr vor seinem Tode. Weiß er, daß er sterben muß? Wir wissen es und sind traurig. Möchten gern helfen, aber wie? Wir denken an jede nur mögliche Erleichterung, an seine Behandlung, an seine Ernährung, und daran, ihm ab und zu eine Freude zu machen. Meine Frau geht gelegentlich mit unserm Fredi und einem Blumenstrauß vorbei, oder mit einem Buch, das ihn vielleicht interessiert, oder mit einer guten Nachricht. Und ich fahre ab und zu mit meinem Wägelchen und meinem Pferd vor, setze ihn in den Wagen und fahre ihn spazieren. In den Bremgartenwald, in die nähere Umgebung. Nach einer solchen Fahrt schenkte er uns eines Tages eine kleine Zeichnung «Landschaft des Pferdes» von 1923. Eine kostbare Erinnerung. Klee genießt die ihm unentbehrliche Natur und atmet die sommerliche Luft. Er ist müde, aber froh. Er spricht nicht viel, aber wir wissen nach so vielen Jahren der Freundschaft, was er denkt, und er weiß, was wir denken und wie wir ihn lieben. Das ist ihm mehr als der Ruhm, der nun da ist, die Liebe seiner Freunde. Sonst ist alles von ihm abgefallen, er hat keine Wünsche. Doch, eines Tages fällt ihm ein, er möchte so eine richtige kleine Zirkusreiterin, wie wir sie manchmal im Zirkus bewundert haben, wieder einmal sehen, mit Ballettröckchen und allem Zubehör. Gedanken an einen Schmetterling, eine Libelle? Wir können ihm den Wunsch erfüllen, und Klee geht mit uns nochmal in den Zirkus Knie.

Das letzte Konzert, das er hört, dirigiert von Hößlin, der letzte Solist, den er hört, ist Szigetti, das letzte Buch, das er liest, sind die griechischen Tragiker und Lyriker in der Ursprache. Nur gute Freunde gehen noch hin in die Wohnung am Kistlerweg, Hermann Rupf mit seiner Frau, Dr. Kayser, Dr. Meyer-Benteli, Blösch, der alte Schulkamerad. Man spricht von den Dingen, die Klee gut tun, aber der Horizont verfinstert sich immer mehr, man kann nicht vermeiden, den drohenden Krieg zu erwähnen. Einen neuen Krieg werde er nicht ertragen, meint Klee, dann möchte er lieber nicht mehr leben. Er behält recht, er stirbt zu Beginn des Ringens, die schrecklichsten Dinge bleiben ihm erspart, aber er erlebt auch nicht mehr, daß der Geist des Bösen ausgelöscht wird.

Im Atelier sieht es aus wie früher. Klee arbeitet weniger, aber intensiv, große Formate, technisch und künstlerisch neue Erfindungen. Das Atelier ist jetzt eigentlich zu eng, aber bescheiden fügt er sich und macht wie immer aus der Not eine Tugend. Er muß ja ohnehin beim Arbeiten sitzen. Bimbo, der Prinz, ein weißer Angorakater ist seit Jahren sein «Ka», der Geist, der die Reiche der Natur verbindet. Sonst hat er es nicht gern, wenn sein Atelier betreten wird. Er ist dabei, abzuschließen, die letzten Erfahrungen in Bildern und Zeichnungen niederzuschreiben.

Vom Balkon aus sieht er die Jungfrau. Das war einmal. Jetzt ist Abendrot, den ganzen Tag. Er wird seinen Fuß nicht mehr auf Bergpfade setzen. Eines Tages geht meine Frau ein Stück mit ihm auf die Straße, nur ein paar Schritte, aber der Kistlerweg steigt ein wenig an. Der gesunde Klee hatte es gar nicht bemerkt. Nun sagt er leise lächelnd: «Dies ist jetzt mein Matterhorn.» So war Klee. Er übersetzte, war weise und hatte auch vor dem Tode keine Angst. Er hatte ihn im Geist und in der Wahrheit soundso oft erlebt und sogar gestaltet. «Geister der Abgeschiedenen», «Angelus novus», «Engel im Werden», «Der Teufel jongliert» — jawohl, er jongliert, aber das Gute siegt, und Klee, der die Sterne vom Himmel auf die Erde gebracht hatte, ist nun selbst ein Stern geworden.

ROLF BÜRGI

Frankreichs großer surrealistischer Dichter hat dieses Gedicht 1927 für den Katalog der ersten Klee-Ausstellung geschrieben, die in Paris in der von einem Schweizer geleiteten Galerie Vavin-Raspail veranstaltet wurde. Es steht auch in seinem Werk «Voir» (Editions Trois Collines Genf-Paris)

PAUL KLEE PAR PAUL ÉLUARD

Sur la pente fatale, le voyageur profite
De la faveur du jour, verglas et sans cailloux,
Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison
Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague.

Sur la plage la mer a laissé ses oreilles
Et le sable creusé la place d'un beau crime.
Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'aux victimes,
Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.

Am fatalen Hang genießt der Wanderer
Die Gunst des Tages: Glatteis ohne Kieselsteine.
Mit Augen blau vor Liebe entblößt er seine Jahreszeit,
Die an allen Fingern große Sterne als Ringe trägt.

Am Strand hat das Meer seine Ohren liegengelassen
Und der ausgegrabene Sand den Platz eines schönen Verbrechens.
Die Hinrichtung fällt den Henkern schwerer als den Opfern.
Die Messer sind Zeichen und die Kugeln Tränen.

Deutsch von Max Eichenberger

Begegnung mit Paul Klee

VON ALEXANDER ZSCHOKKE

Als die verhängnisvollen Gedankengänge, die die Grundlage des deutschen Dritten Reiches bilden sollten, immer deutlicher in Erscheinung traten, wurde als Folge unter vielen anderen Institutionen auch die Kunstgewerbeschule in Dessau, eine der interessantesten und anregendsten künstlerischen Versuchsstätten der deutschen Republik, geschlossen. Um Paul Klee die Unannehmlichkeiten der Anpöbeleien und Angriffe zu ersparen, berief der damalige Direktor der Düsseldorfer Akademie, Dr. Kaesbach, den Maler im Jahre 1931 nach Düsseldorf. Da dort keine Stelle frei war, um Klee eine Malklasse anzuvertrauen, erhielt er den Auftrag, die Lehrstelle für den maltechnischen Betrieb zu übernehmen. So kam Paul Klee an die konservative und im Vergleich zu Dessau reaktionäre Düsseldorfer Akademie, an der außer dem beweglichen Direktor und etwa vier künstlerischen Professoren der Geist einer mittelmäßigen Malerei vorherrschend war. Das Unterfangen des Direktors, Klee als Lehrkraft an die Akademie zu berufen, war ein Wagnis, und die Opposition sowohl wie die Freunde von Klees Kunst erwarteten allerhand Ereignisvolles.

Wie immer, wenn man die Möglichkeit hat, Menschen zu begegnen, die von einem gewissen Geheimnis umgeben sind, fällt die Begegnung anders aus, als man sie erwartet hatte. Der Maler der bekannten eigenwilligen Gebilde, die heute in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen Europas und der ganzen Welt aufgehängt sind, war in der Phantasie derer, die ihn noch nicht gesehen hatten, ein völlig anderer als der Mann, den ich im Spätherbst des Jahres 1931 im Hausflur der Düsseldorfer Akademie kennenlernte. Die Erscheinung wäre mir nicht sonderlich aufgefallen — es gab im Rheinland viele gepflegte, mit Pelzkragenmänteln umhüllte und schwere Zigarren rauchende Herren in der Industrie —, hätten nicht unter dem eleganten, modischen Hut zwei Augen von ganz seltsamem und flimmerndem Wesen hervorgeblickt. Diese Augen, die wie große, rotbraune Schuhknöpfe in einem unbeweglichen Gesicht mit einem scharfen, schmalen Mund saßen, verrieten als einzige etwas von dem nicht Alltäglichen ihres Trägers. Doch schien es nicht sicher, ob ich es nicht mit einem Zauberer vom Variété etwa oder einem Equilibristen zu tun hatte; der Herr vor mir sah weltgewandt und erfahren aus und verriet ein Wissen, wie man seine Zuschauer zu behandeln hat. Um so

überraschender wirkte sein ordentlich solides Berndeutsch bei der Begrüßung und die beim Entblößen seines Kopfes fast überhohe und eigentümlich geformte Stirne. — In den wenigen Sätzen, die nun folgen, werde ich versuchen, Paul Klee aus seiner Tarnung etwas herauszuschälen und ein paar einfache Begebenheiten schildern, wie sie sich zugetragen haben, in der Meinung, der aufmerksame Leser möge sich aus dem Gesagten mit dem ihm schon Bekannten ein eigenes Urteil bilden.

Ein beliebtes Mittel aller Organisationen, wie es auch Hochschulen z. B. sind, um die Beweglichkeit der Institution zu gewährleisten, sind die meist zahlreichen Sitzungen. Während solcher Sitzungen mit den Professoren der Akademie, die in den Räumen der Bibliothek stattfanden, die durch zwei große Kugelleuchter erhellt wurden, spielte Klee mit Vorliebe mit seinen Fingern, mit denen er auf seinem Tischplatz Schattengebilde erzeugte. Er studierte dabei die Ueberschneidungen und Verkürzungen, ihre Dunkelheiten und Kurvaturen und entzückte sich an den so entstandenen Formen, die später in irgendeiner Weise auf seinen Leinwänden erscheinen. Eine ganz besondere Freude bereiteten Klee die Kritzeleien, die andere gelangweilte Professoren während der oft belanglosen Debatten auf ein Blatt Papier zeichneten. Er nahm es beinah feierlich ernst, wenn man ihm diese Blätter nach der Sitzung zeigte oder gar überließ, und sein Kollege und Freund Campendonck behauptete boshaft, Klee würde aus jedem dritten Strich auf diesen Blättern ein neues Bild konzipieren.

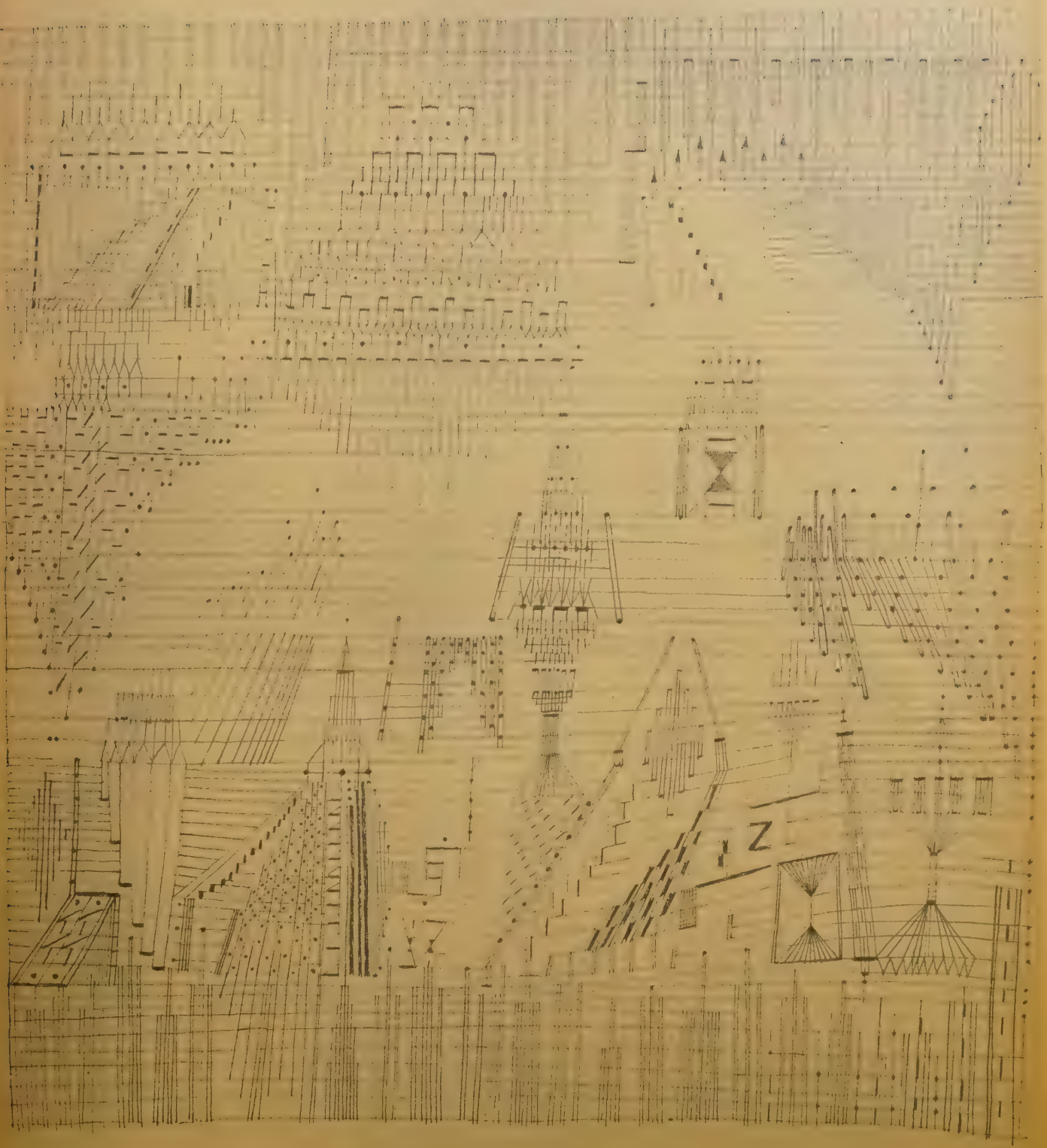
Eines Tages bat ich Klee, von ihm eine Büste herstellen zu dürfen. Ich hatte vorher den Direktor der Akademie, einen persönlichen Freund und Verehrer des Malers, um Hilfe gebeten. Er aber hielt mein Ansinnen für völlig aussichtslos, weil er glaubte, daß Paul Klee von derartiger Kunst nicht viel halte und mein Anliegen als banausenhaft ablehnen würde. Aber wie es oft geht: Verehrer und Liebhaber, nicht nur in Kunstdingen, werden blind aus lauter Begeisterung. Als ich direkt an Klee mit meiner Bitte herantrat, war er sofort bereit, mir zur Arbeit zu sitzen, unter einer Bedingung: unter der seltsamen Bedingung nämlich, daß die Büste so ähnlich werden müsse wie möglich. Er wolle keine Phantasie über ein Thema. Klee war daher anfänglich fast überrascht, daß ich keinen Zirkel zum Messen der genauen Maße verwendete. Die Arbeit verlief spannend. Paul Klee, der nach seinen Aussagen nie von einem Bildhauer bearbeitet wurde, war aufgeregt wie ein Schüler vor seinem Examen. Seine Augen funkten hin und her und wußten nicht, sollen sie sich an den Händen des Bildhauers, am glitschigen Material des Tons oder an den an diesem Tonkopf entstehenden Formen festsaugen. Das Greifen der Hände nach allen Seiten und gleichzeitig, erregte in dem Maler Erstaunen, aber auch sichtliches Unbehagen. Aus dem Gespräch während des Arbeitens konnte ich bald entnehmen, daß Klee etwas erlebte, was ihm anscheinend ganz neu war: den plastischen Raum. Wie schon erwähnt, die Tatsache, daß ich mit beiden Händen an verschiedenen Stellen des Tonkopfs arbeitete, war ihm rätselhaft und führte nach einer Stunde zu dem sehr unangenehmen Entschluß, am nächsten Tag nicht mehr zu erscheinen, weil die Sache für ihn zu aufregend sei. Zum Glück waren nach ein paar Tagen die Neugierde und seine Nerven so weit, daß die Arbeit fortgesetzt werden konnte. Nach wenigen Sitzungen war der Tonkopf gußbereit und das Gipsmodell abgegossen und stand nun leuchtend weiß auf dem Drehbock vor dem Dargestellten (siehe Abbildung Seite 76). Klee hatte sich vorher mit Mühe an den grauen Ton gewöhnt, nun war für ihn der weiße Gipskopf abermals ein neues Objekt, das ihn völlig aus der Fassung brachte. Er reklamierte, das wäre nicht mehr er, das sei ein griechischer Philosoph, die wären auch alle weiß gewesen. Er sei ein Maler und kein Philosoph. Diese primitive Anschauung zeigte beinah etwas Komisches, wenn die Ueberlegung vom Intellekt und nicht ausschließlich vom Auge hergerührt hätte. Klee, dessen Augen die hohe Empfindlichkeit für die kleinsten Wahrnehmungen im Farbigen und Stofflichen hatten, konnte die für den Bildhauer fast unwesentliche Veränderung von Grau in Weiß kaum verstehen. Die vorherige Reizhaftigkeit des feuchten Tons, die jetzige trockene Helle des weißen Gipses waren für ihn zwei ganz verschiedene Stoff- und Ausdrucksgebiete, die nicht auf einen Nenner zu bringen waren. Ich hätte betroffen sein können, wären mir nicht von andern Malern ähnliche Vorkommnisse gegenwärtig gewesen. Ich entschloß mich daher, einige Tage zu warten, und schlug Klee vor, gemeinsam den Kopf anzumalen. Von dem nicht ganz einfachen Versuch war Klee sehr erfreut, weil einerseits ein für ihn faßbarer, neuer Gegenstand erstand, und andererseits und nicht zuletzt, weil die Bedenken, er könnte einem griechischen Philosophen ähnlich sehen, dann endgültig zerstreut waren.

Während dieser ganzen Zeit der Arbeit überlegte sich Paul Klee, ob die Bildhauerei nicht ähnliche Wege gehen könne, wie er sie in der Malerei versuche. Seine Schüler mußten entsprechende Experimente anstellen, in Gipsplatten einschneiden und modellieren; aber Paul Klee war ein viel zu kluger und gewissenhafter Mensch, um nicht bald einzusehen, daß die Plastik anderen Gesetzen folgt und die Möglichkeiten jener primitiven und zugleich hochgezüchteten Malkultur auf andern Ebenen liegen. Dafür entschloß er sich, an seiner Büste mitzumalen und bearbeitete an dem Kopf die Stellen, wo die barbe bleu die gelbe Haut färbte.

Dies geschah alles noch im Jahre vor der Machtübernahme der deutschen Tyrannen. Mit der sogenannten Revolution, die von der Unvernunft eines politisch völlig ungeschulten Mittelstandes getragen wurde, verschwand natürlich auch, wie man damals sagte, der kulturbolschewistische Maler Paul Klee mit seinem Direktor Kaesbach, H. Campendonck und anderen aus der Düsseldorfer Akademie. Sie wurden alle fristlos entlassen; an ihre Stelle traten mittelmäßige, aber äußerst geschickte Imitatoren all jener Stile, die, auch außerhalb von Diktaturen, charakteristisch sind für zentralisierte Staatskunst. Klee zog sich in sein kleines Häuschen am Stadtrand zurück, mußte sich einigen Haussuchungen und andern Belästigungen unterwerfen, und litt unsäglich unter den rohen und ihm besonders widerlichen Machenschaften der neu entstehenden Umwelt.

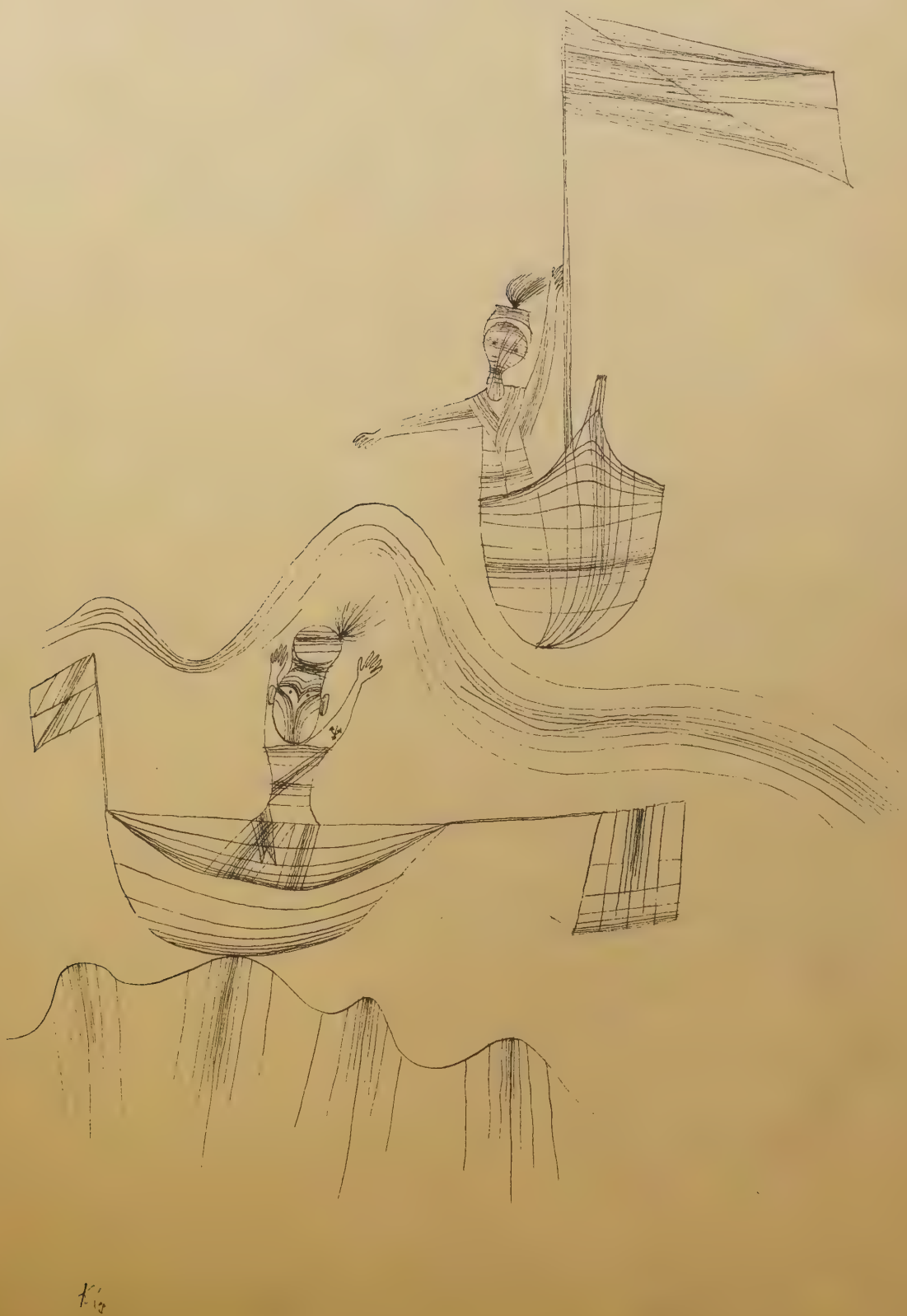
Eines Abends hatte Klee seinen früheren Direktor Kaesbach und mich zu einem vorzüglichen Nachtessen eingeladen. Oliven und Thon, Spaghetti und Wein wurden aufgetischt, und Klee zeigte sich erst recht als der Feinschmecker der Materie, indem er mit Hingebung besorgt war, den Gästen sowohl den Wein wie das Essen in äußerster Schmackhaftigkeit darzubieten. Man besprach die Dinge der verflossenen Wochen, die für Klee hemmend und grausam waren. Er hatte sie hinter sich und meinte überlegen, aber mit großer Sorge: «Das Schlimmste wird erst noch kommen.»

Fortsetzung Seite 74

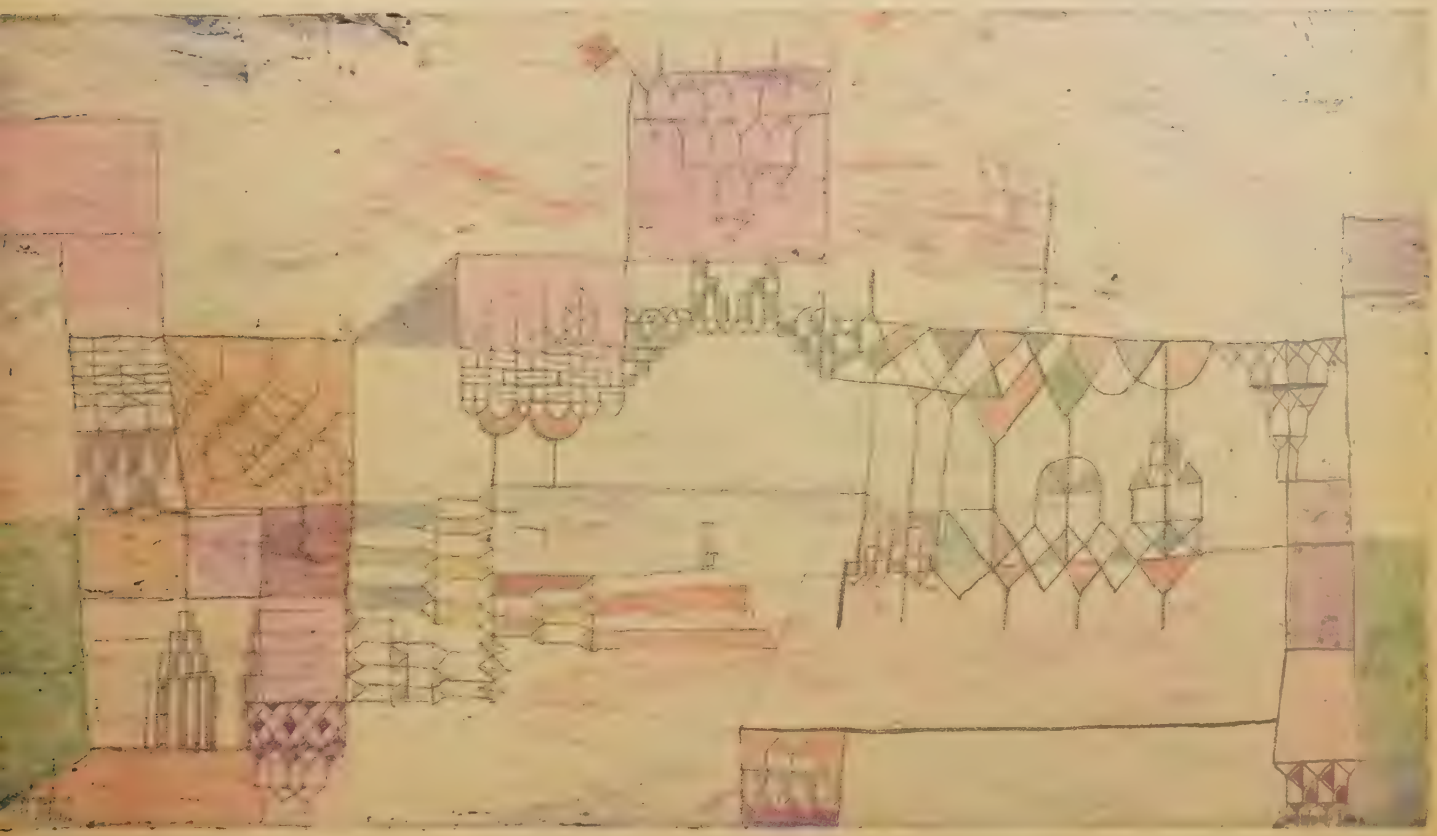


1927

Air-tsu-dni. Feder. Privatbesitz Bern



1928 *Kleine Seenot. Feder*



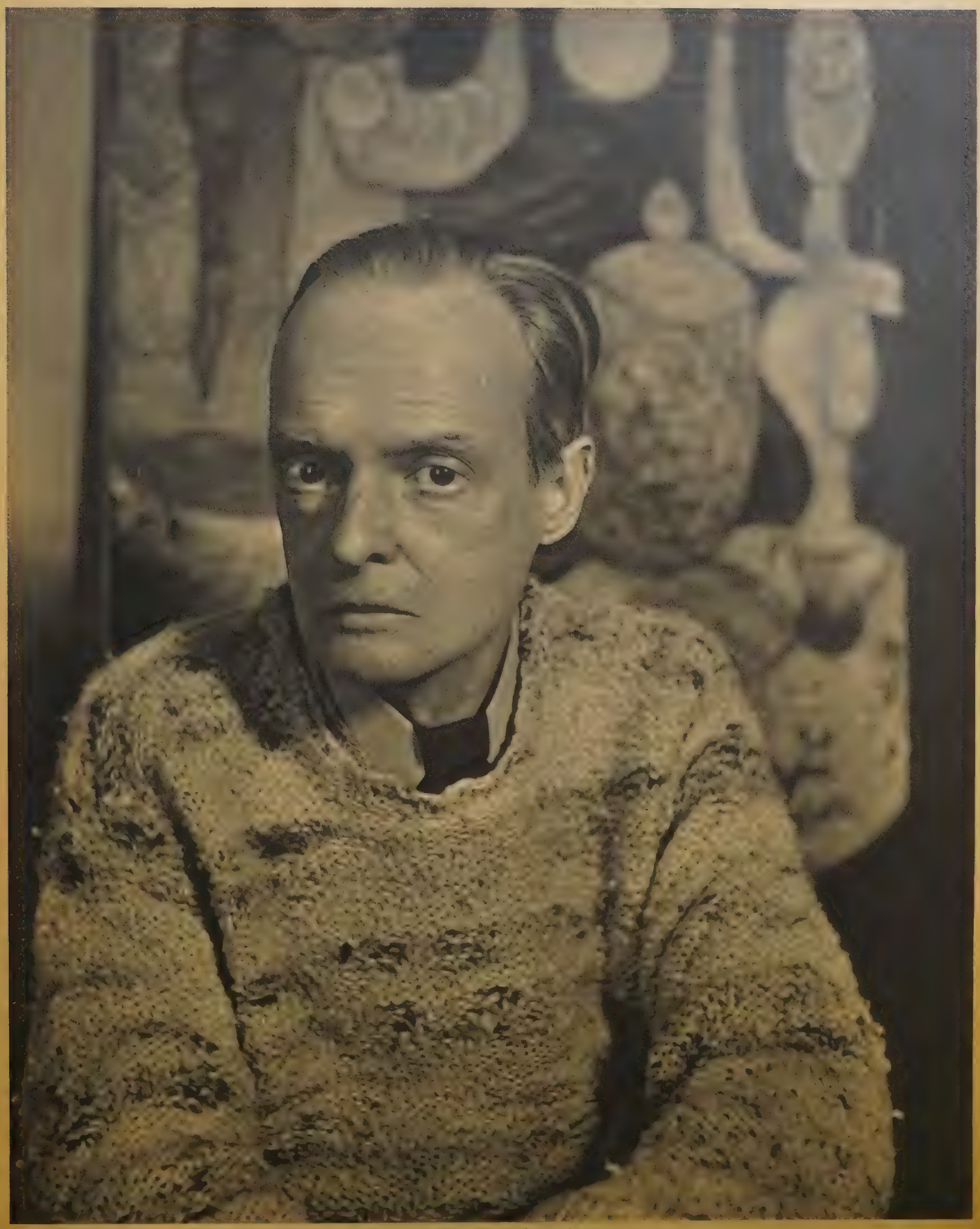
1930 *Sängerhalle. Wasserfarben, Kreide grundiert. Privatbesitz Bern*

1931

Baumschlag, Feder

1932 *Junger Baum (Chloranthemum). Wasserfarben mit pastoser Kreidegrundierung. Privatbesitz Bern*

1932 *Was alles wächst. Schwarze Wasserfarben*



1940

Der kranke Paul Klee zur Zeit seines 60. Geburtstages, 20. Februar. *Photopress*

Berlin 1905.
Montag d. 23.
Oktober

Geliebtes Herz!

Nun sitze ich also doch wieder in der Heimat, wieder in der trauten Umgebung meiner Lieben. Es ist dies ein Gefühl, das nun Niemand mir entreißen kann, sondern das jeder Tag mir neu bringt. Ich habe mich Alles, was ich noch zu sagen habe, kurz fassen müssen, denn es sind so viele Briefe von Dir zu erwarten und dann ging Dir ja Alles Wesentliche schon aus meinem Telegramm hervor. Hoffentlich hast Du Dich auch Deinerseits selbst vergnügt.

Die ersten Tage bezweifelte ich allerdings, etwas Ruhe zu finden. Da forderte Alles mich auf und ging in der Hoffnung, die Verbindungen wieder anknüpfend, neugierig (es existirt hier ein provisorisches Hoftheater, weil das neue Gebäude noch nicht ist).

Sonntag d. 16. Okt. hörte ich d. G. ein sehr anregendes Klavierabend von Risler (den Sie in der Akademie (?) von Beethoven [illegible] hörten) derselbe ist ein großer Künstler, ich habe viel neue Kenntnis gelernt: Bach Chrom. Phantasie & Fuge, zwei meiner Lieblingsstücke, die ich selten so schön gehört habe, Beethoven Sonate Es dur op. 109, C moll op. 111, die letzte für mich überhaupt neue, die jedenfalls eine der größten C moll-Beethoven. Voran ging eine bekannte Sache von Mozart Sonate A moll (Pf. Bd. Der lebendige Lehrer) alle Meister: Andante. Perle. Diesen Abend hörte ich Variationen von Rubinstein, Thema Beethoven, Variationen in alter Weise, von Risler göttlich schön gespielt. Dann Klavierabend von Frantzen mit Phantasie [illegible] von Schumann, Variationen über Beethoven Thema, Fuge von Bach, Variationen über Thema von Händel, Fuge von Händel, Variationen über Thema von Corelli, Fuge von Händel, Variationen über Thema von Händel, Fuge von Händel, Variationen über Thema von Händel, Fuge von Händel, Variationen über Thema von Händel

Paul Klee im Spiegel seiner Handschrift

VON CAMILLA HALTER

Versenken wir uns ganz unbefangen in Klees Schrift, werden wir gleich gepackt von der starken Persönlichkeit und ihrer außergewöhnlichen Eigenwilligkeit. Die einzelnen Formen sind nur noch in ihrem wesentlichsten Umriß da, die Verbindungen sind gewagt großzügig und kühn vorwärtsdrängend. Nichts ist gekünstelt. Nichts ist konstruiert. Wie altvertraute Zeichen — gerade und klar — muten die Formen an. Und doch wieder neu in ihrer Unmittelbarkeit und teilweisen Naivität.

Jede Aeußerung von sich ist ihm bedeutsam und einmalig. Er nimmt sich selbst bitter ernst, hat ein starkes Ich-Bewußtsein, ausgedrückt in den oft betont herausgehobenen Anfangsbuchstaben, und besitzt doch oft nicht die Kraft, sich durchzusetzen und verständlich zu machen: er führt seine Feder mit sehr wenig Druck. Er mag keine Kompromisse schließen. Lieber ficht er allein und isoliert an seinem Platze, als daß er sich diplomatisch einordnet oder um eine Ansicht herumredet. Im Umgang mag er oft herrisch, eigenwillig und hochfahrend gewesen sein. Er war so empfindlich, daß er, wenn er sich betroffen fühlte, nur mit Ironie zu antworten wußte.

Sein Inneres wird durch äußere Eindrücke wie blitzartig erhellt. Er sieht die Dinge ohne Hüllen an, versucht, sie in ihrem Kern zu erfassen, genau so, wie er gewisse Formen der Schulschrift zu beinahe abstrakter Gestalt reduziert. So stark ist seine individuelle Betrachtungsweise, daß er sich nicht Meinungen hingeben noch verschreiben will. Er sucht einen ganz eigenen Ausdruck, um mit dem fertig zu werden, was auf ihn eindringt. Er findet diesen aber nur bedingt: mitten unter ausgeprägt persönlichen Formen entdeckt man in unsern Texten fast kindlich unentwickelte. Er ist zu widersprüchlich, als daß er nicht immer wieder neu getroffen würde und nicht in ständigem Wechsel eine Gestaltung suchte, die eine Bewegung erhaschend festhielte. Er spielt und kombiniert, erkennt und verbindet, schwingt in seinem eigenen Rhythmus von weiblich-anschaulich Nahem zu männlich-hartem Losgelöstem. Er lebt dabei, in diesem stetigen Ringen, wie auf einer Insel, scheut sich, seine Kraft zu verströmen, bewahrt sich davor, etwas zu verlieren. Er weicht ängstlich vor direkter Berührung mit der Umwelt zurück, so wie seine Schrift in den meisten Dokumenten vor dem Papierrand zurückweicht. Er kann sich nicht nach dem richten, was die andern an glatter Anpassung von ihm verlangen. Durch das ganze Schriftbild — wie durch die Details — hin spielt eine nervöse Erregbarkeit, etwas Zerrissenes und eine intensive Spannung. Ein Schwingen und Erfaßtsein von Schwingungen. Das Ganze ist der bildhafte Ausdruck eines modernen Menschen. Nur ist dieser Schreiber viel störbarer, feinsinniger, weit hellhöriger und verletzbarer als der Durchschnitt. Paul Klee kann sich aus seinen starken Stimmungsschwankungen nur heraushelfen, indem er sich Zukünftigem zuwendet. Es fehlt seiner ganz nach rechts und vorwärts strebenden Schrift die nach links zurückgreifende Gebärde, das heißt die Verbundenheit mit Alltäglichkeiten, mit Anpassung und Tradition.

Vitalität und urwüchsige Kraft hat er nicht viel zur Verfügung. Es mangelt ihm die sinnenhafte Fülle und ein gütig vermittelnder Humor; es fehlt in den Schriftzügen die weite Bewegung zum Du hinüber, und die Wortendungen brechen oft brüsk ab. Er schreckt vor Rauhigkeiten, Vergangenem und Härten mimosenhaft zurück. Er ist so empfindsam, daß er seiner eigenen Art erstaunt gegenübersteht. Daß er nicht Rücksicht nehmen kann auf Gewesenes, daß er sich nicht disziplinieren und beherrschen mag. — Er will nur vorwärts, immer weiter, fast eigensinnig das hinter den Dingen Liegende finden. Er will seinen eigenartigen Vorstellungen nachgehen, unabhängig davon, was die Menschen über ihn denken. Die tatsächlichen Verhältnisse kümmern ihn nicht. Er kann fast unangenehm offen sein. In seinem schöpferischen Drang richtet sich sein ganzes Streben nach Wahrhaftigkeit, nach dem Unbedingten und Ursprünglichen.

Eine hohe Intelligenz läßt ihn die Dinge sehr rasch und scharf erfassen. Sein weiter Horizont erlaubt ihm, jedem Ding den ihm zugehörigen Platz zuzuweisen, so wie er überlegen und ausgewogen seine Zeichen und Worte in den Raum der Seite verteilt. Er beobachtet prägnant und findet überall originelle Kombinationen und Möglichkeiten. Er sieht Zusammenhänge und stellt geistige Verbindungen her, die sich über das hinwegsetzen, was Konvention ist. Dabei fällt es ihm trotzdem schwer, sachlich zu sein. Er steht nur zu sich selbst und zu seinem Ausgeliefertsein all den Eindrücken gegenüber, die ihn wach und lebendig halten, die ihn aber auch verfolgen. Aus diesem Zusichstehen formt und gestaltet er immer neu, immer unverbunden — unabhängig.

Mir scheint, daß sich die Vielfalt und die geistvolle Spannung von Klees Charakter in seiner Schrift auf eine Weise spiegeln, die ich am ehesten mit Musikalität bezeichnen möchte: dieselbe Ungebundenheit, dieselbe Traumhaftigkeit, dasselbe Losgelöstsein von all jenem, was wir unter nüchterner Wirklichkeit verstehen, und doch das Walten eines höheren Formwillens, das sich einmalig und eindrücklich durchzusetzen vermag.

◂ *Zwei Schriftproben Klees: eine aus dem Jahre 1902, als der Schreiber 23 Jahre alt war, die andere aus dem Jahre 1929. Die erste ist einem Brief an Klees zukünftige Frau entnommen, die andere einem Schreiben an eine befreundete Dame. Man beachte vor allem die verschiedene Behandlung des Rechtsrandes: beim intimen Brief das stimmungsmäßige Sichgehenlassen, beim neutralen Text die Zurückhaltung. — Allerdings liegen auch die Erlebnisse von 27 Jahren dazwischen, eine ganze Welt. Man sieht sehr schön die Entwicklung von dem noch unbewußten Suchen und Drängen nach Gestaltung zur erlangten Reife, zur geistigen Klarheit.*

Urteile und Eindrücke

ZUSAMMENGESTELLT VON A.-M. THORMANN

Von ganz klein auf sah ich nie andere Bilder in unserm Haus als die, von denen ich schreiben will. Das ist vielleicht, weshalb ich sie so gern bekommen habe. Der Maler heißt Paul Klee. Viele Leute verstehen diese Bilder nicht, sie lachen darüber. Nein, ich bin nicht mit solchen Leuten einverstanden. Ich sehe die schönen Formen, die wundervollen Farben, das genügt mir vollständig. Ich könnte stundenlang vor einem solchen Bild sitzen und träumen. Plötzlich schaut mich ein Gesicht an. Es schaut mich lustig oder auch traurig, böse oder auch lieb an, wie man es gerade denkt. Halt, ich habe falsch gesehen. Es ist ja ein Fisch, der mich anglotzt. Oder nein, ich glaube, es ist eine Gitarre. Ich Dummkopf, es kann ja alles sein. So denke ich, wenn ich diese Bilder anschaue. Landschaftsbilder! Man kann sich ja draußen genug Landschaft anschauen oder, wenn man will, photographieren. Solche Bilder liebe ich nicht. Klee-Bilder erinnern mich an Märchen, an zarte gespensterhafte Musik, bei der man auch träumen kann, was man will. So verleiden mir diese Bilder nie in meinem ganzen Leben. Meret, 13jährig

Zuerst war ich unwillig und direkt wütend auf Klees Bilder, und ich hätte am liebsten eine Schere genommen und diese dummen Figuren mit ihren Schwänzen, Rüsseln oder drei Beinen aus der Leinwand oder dem Papier herausgeschnitten. So etwas Verrücktes wie dieser Klee! — Dann aber merkte ich sehr bald, daß ich eigentlich nur auf mich selbst böse war, weil ich zu schwerfällig war, so etwas zu verstehen. Ich spürte, daß mit diesem Klee etwas Besonderes los sein müsse, und als es mich nach vierzehn Tagen ein zweitesmal in die Ausstellung trieb, begannen mich diese Bilder immer mehr und mehr zu packen. — Besonders seine großartigen Spätwerke, die er aus seinem ungewöhnlichen Wissen heraus geschöpft hat. Das Beste an Erkenntnis und Weisheit steckt in ihnen. Er hat geprüft, gewägt, gewagt. — O ja, es war ein Wagnis. Wenig Leute sind offen für das Unerhörte an Beobachtungsgabe, Temperament, Wahrheitssuche, Offenheit und Reife dieses Mannes. — Raffael hat auf seine Weise das Seine geleistet, und ich finde es nichts Unerhörtes, Klee neben diesen Großen zu stellen; denn er ist getreu seinen Weg gegangen und bietet uns das, was in ihm war. S. S., Seminaristin, 18jährig

Lange Jahre waren die Werke Paul Klees für mich eine Art von Stenographie, deren Regeln ich nicht entdecken konnte, und die ich für teils witzig-skurril, teils absonderlich hielt. Manchmal berührte ein Blatt Gefühlsschichten, die sonst nur der Anblick von Skeletten, Schwerverwundeten, Sterbenden zum Zittern brachte. Unangenehm Elementares schien aus ihnen zu sprechen. Welten, denen man nach Möglichkeit ausweicht.

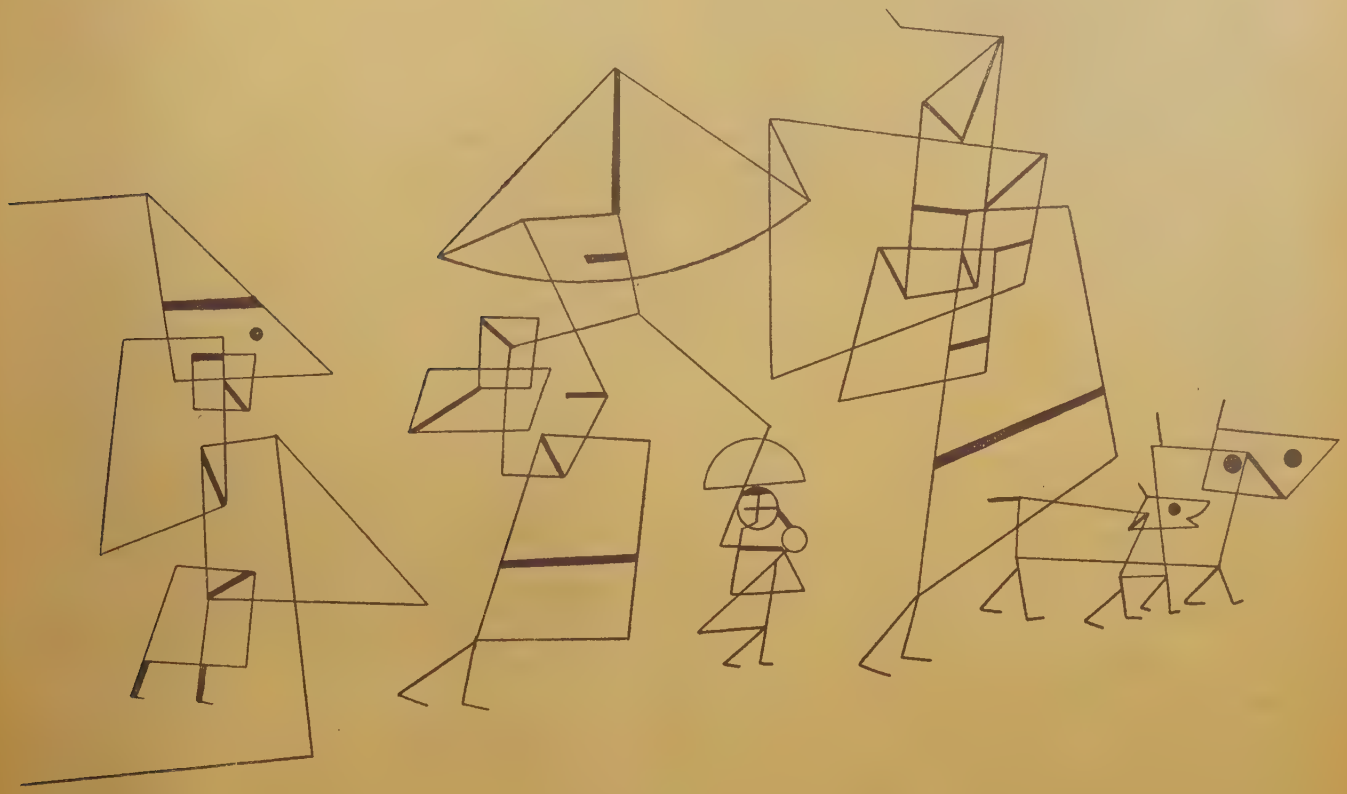
Aber dann besuchte ich eines Tages als Soldat eine große Klee-Ausstellung. Vielleicht bin ich ein guter Sanitäter. Aber auf jeden Fall ein schlechter Militarist. Ich leide unter dem System, das oft nicht sehr empfindsame Menschen zu Vorgesetzten macht. Ich fühle mich dann etwa so, als wäre ich ein Wesen aus lauter Vierecken: Nur Links und Rechts gibt es in dieser Welt, keine Gewölbten, Gerundeten. Und just solchen rechteckigen Erscheinungen begegnete ich damals bei Klee. Solchen armen Teufeln, die mit der Balancierstange ihr Gleichgewicht herzustellen oder zu erhalten suchten, die das Aeußerste und Letzte dieser Welt — auf dem Papierblatt — ersteigen, erfallen, erleiden mußten. Nirgends waren Soldaten zu sehen, aber viereckig vergewaltigte Seelen, denen ich mich verwandt fühlte. Es ging hier also nicht, so begriff ich, ums Abbilden der äußeren Erscheinung. Da wurde Allgemeingültigeres, nicht Zufälliges dargestellt: vielleicht ein seelischer Zustand. Wer in dieser Welt steckt, der kann nicht mehr durch Virtuosität, Brillanz, künstlerische Effekte glänzen; denn sie sind seinen Werken nicht gemäß. Fast scheu müssen sich solche Gebilde in die sichtbare Welt tasten. Und nur den wenigen, denen der Unteroffizier noch etwas von ihrer Sensibilität gelassen hat, wird ihr bescheiden-flimmerndes Dasein Kunde geben von einer Welt, von der in einer Art Geheimschrift der Mensch Paul Klee uns eine Ahnung geben konnte. W. R., Buchdrucker, 44jährig

Vor einigen Jahren hatte ich einmal einige Gemäldereproduktionen auf ihre technische Entstehung hin zu untersuchen. Aus der fachlichen Prüfung heraus geriet ich dabei ungewollt in ein bildmäßiges Betrachten der Drucke. Unter den Wiedergaben von Werken alter und neuer Meister fiel mir ein Blatt auf, das mir nicht als ein Bild im herkömmlichen Sinne erschien. Es stellte ein Quadrat dar, das wieder in viele kleine Vierecke aufgeteilt war. Wie ein Schachbrett sah es aus, nur daß die kleinen Felder nicht schwarz und weiß, sondern bunt waren. Braun war der Grundton, dazwischen leuchtete es rostrot, orange und gelb. Scheinbar regellos und zufällig lagen die Farbflecke über das Blatt zerstreut, wie wenn ein Windstoß eine Handvoll herbstbunter Blätter zusammengeweht hätte. Mit der Hand deckte ich dann einzelne Teile des Bildes zu und spürte bald, daß die Farbverteilung sehr fein abgewogen war. Als Ganzes wirkte die Komposition ruhig und gesammelt. Fehlte, durch meine Hand bedeckt, ein Teil des Bildes, so liefen die bunten Flecken auseinander, so wie ein Spiegelbild im ruhigen Wasser durch einen fallenden Tropfen zerbricht, aber bald wieder zum Ganzen wird, wenn die Wellen verklingen. Und nun erfaßte ich auch, wie stark Bild und Titel zusammengehörten. Alter Klang. Ja, diese Farben sind Musik. Die warmen, satten Braun begannen zu schwingen und erklangen als tiefe Kadenzen eines Cellos. Darüber perlte zart und farbig eine kleine, süße Melodie. Und in dieses Spiel von Farbe und Musik fügten sich, wie die fehlenden Teile zu einer Harmonie, die Rilke-Verse:

. . . Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
ist wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Spieler hat uns in der Hand?
O süßes Lied.

Farbe, Musik und die transzendente Sprache des Dichters verwoben sich, untrennbar, zu einem einzigen Empfinden. M. K., Drucker, 39jährig

Wenn man die ersten Skizzenbücher Klees genau betrachtet mit den feinen, zarten, kleinmeisterlichen Zeichnungen Berns z. B., so kommt man zur Ansicht — genau wie bei den 1905 entstandenen unübertrefflich schönen Zirkusradierungen Picassos —, daß in dieser Art der Höhepunkt erreicht und kein Weitergehen und -entwickeln mehr möglich war. Daß es zur puren Linie kommen mußte, zum Spiel mit den geometrischen Ur-



1930 *Familienspaziergang*

formen, zur Abstraktion, zur primitiven, kindlich einfachen Linienführung und damit auch zur Darstellung des Undarstellbaren, zum Jonglieren mit Begriffen, Vorstellungen und Ideen. Nicht vergebens haben im Werk aller abstrakten Künstler die Akrobaten, Gaukler, Jongleure und Zauberer, für die es die Norm, die Schwerkraft der Erde scheinbar nicht gibt, eine so große und immer wiederkehrende Rolle gespielt. Wie sich allenfalls in unserer Phantasie und auch in Albträumen die Ereignisse gleichzeitig häufen können, die in der Realität nur ein Neben- oder Hintereinander sind, oder, was man z. B. in den unregelmäßigen Flecken eines Linoleumteppichs «sehen» kann, das hat Klee zu fassen und darzustellen versucht: mit Hilfe der kindlichen Perspektive und spitzen unbeholfenen Strichen. Nicht nur seine Bilder, auch die Titel seiner Bilder sind oft ganze Geschichten, die ein Kind vielleicht besser, intuitiver verstehen könnte als ein Erwachsener. Was dieser manchmal einfach blöd findet, weil das eigene So-Erleben schon zu weit zurückliegt, ist bei jenem noch unmittelbare Gegenwart, reellere oft als die wirkliche. Auch Klees Farben haben dies Zarte, manchmal fast Zaghafte, Poetische des Märchens, wenn ich auch bei den ganz ungegenständlichen Bildern (bei ihm und bei anderen) gerne an ein schönes Einband- oder Vorsatzpapier, einen Kleider- oder Möbelstoffentwurf denke oder gar an die Flüchtlingsdecken, die meine Mutter aus allen möglichen bunten Wollresten während des Krieges gestrickt hat.

A. T., Sekretärin, 35jährig

Ich stelle mir vor, daß Paul Klee uns mit seinen abstrakten Darstellungen zu einer Art bildhaften Denkens hinführen will. Sie mögen sehr gute Impulse für Geometer, Ingenieure, Architekten und sonstige Wissenschaftler sein; doch für mich sind sie zu schwer und machen mich bald müde. Ob Klee wirklich für alles eine gegenständliche zusammenhängende Deutung hatte, bezweifle ich sehr. Eher glaube ich, daß ihm vieles imaginativ in die Hand gegeben wurde und er selber vor Fragen gestellt war, für deren Antwort er nicht verantwortlich gemacht werden kann. Das «Gartenstadtidyll» kann mich als Gärtner nicht begeistern, es wirkt für mich zu monoton, zu öde und zu leer. Wohl sind die Farben der Blumen im Bilde schemenhaft angedeutet, doch ist das für mich kein Erleben. Nach meinem Empfinden wäre gerade hier das Abstrakte so hineinzubringen, daß selbst die Natur aus dem Geheimnislabyrinth der Gedankenwelt weiter schöpfen könnte. Deshalb kann ich es nicht begreifen, warum das Abstrakte seinen Weg allein gehen muß, und das Erdachte nicht mit Geschautem, also in gesteigerter Form, zur Darstellung kommen kann.

E. H., Gärtner, 42jährig

Ich habe Klees Bild «Rhythmisches» vor Augen: schwarz-grau-weiße viereckige Flecken, durch sechs breite Streifen hin. Es strömt eine Bewegung darin, eine Melodie, durch eine dauernde Verschiebung immer bewegt, ein fortwährendes Fließen. Ein und alles ist im Bilde dargestellt; alles ist darin ein- und auch ausgeschlossen: das Leben, die Entstehung der Welt, alles Menschliche, Dur und Moll, Angst und Freude, Magie und Instinkt. Das Bild gehört in ein besonderes Land, ein Traumland. Nicht nur die Zeit ist nicht da, auch sonst sind wir im Grenzenlosen und ganz frei. Das rührt auch daher, daß das Leben gefühlsmäßig erfaßt ist, nicht vom Verstand belastet, ohne Probleme.

Das was mir früher die Bilderbücher bedeutet haben, sind mir jetzt die Bilder, vor allem die des Malers Klee. Besonders Märchen waren es, die mir Aehnliches erschlossen, und in vielen Klee-Bildern lebt auch etwas Märchenhaftes. Sie sind von einer ungeheuren Phantasie getragen; deshalb sind sie auch so anregend.

Diese Phantasie und dies Land müssen *in* Klee gewesen sein, sonst hätte er das erwähnte Bild nicht malen können. Und daß der Bildgehalt vom Innern bis zum Aeußern kam und Gestalt annahm in Form und Farben, das mutet einen wunderbar an: ein tiefes Geheimnis, wohl das Geheimnis aller Kunst.

B. S., Schülerin, 16jährig

Alle Kunst ist Abbild der Natur, auch die Kunst Paul Klees. Denn wie könnten wir, die wir von dieser Natur, von dieser Erde und diesem Himmel sind, uns überhaupt außerhalb von ihr stellen?

Ein Fleck Erde über Felsen; ein Kornfeld mit wogenden Hälmchen; es erstrahlt als Kostbarkeit im Sonnenlicht, einen Augenblick — und wieder grau und arm liegt dort der Boden.

Gewölke lösen sich mit emsiger Geschwindigkeit zu neuen Formen, öffnen Himmelslücken.

Gefühle und Gedanken tanzen zwischen Gegenständen, zwischen Wesen, zögern, bleiben haften, ballen sich — schmerzlich oder glückhaft zu einer Tat.

Klee malt nicht das Kornfeld, nicht den Ausschnitt des Himmels, nicht die Gestalt des Menschen. Er stellt das Bewegte selbst dar, das tausendfältig lebendig Bewegte, und findet eine einfache direkte Sprache zu jenem Bereich in uns, der selber der weitesten Bewegung fähig ist, jenem zarten und entscheidenden Bereich zwischen Innen und Außen.

In unendlich vielen Schattierungen bewegt sich alles Lebendige zum Tod und zum Ewigen hin. Oder ist in dem Wechsel von Tod und Leben ein Gesetz des Ewigen enthalten? Dies lehren die Bilder von Klee. Sie enthüllen und entblößen Dämonen der Enge und des Trugs vor dem Hintergrund eines Allverwandten im Leben und Vergehen von Pflanze, Tier, Mensch, Gestein und Gestirn, als wie vor ihrem ewigen Wandel.

L. S., dipl. Architektin, 34jährig

Die Eindrücke von Klees Bildern formten sich in mir sehr langsam. Zuerst lag eine harte Kälte über ihnen, an welcher meine Blicke abglitten, ohne etwas wirklich zu erfassen. Wie leblose, starre Masken schienen sie in den Raum hinauszuschweigen. Doch als ich länger stehenblieb und schaute, da begann ich auf einmal auch zu sehen und zu erkennen, was mich zurückgehalten und gefesselt hatte. Ich entdeckte die allen Bildern gemeinsame Kraft: sie waren gestaltet. Ein Bild war voller Bewegung, ein anderes strahlte vor Ruhe; eines war locker und flüssig, ein zweites verkrampft, ein drittes geballt, ein viertes scharf ausgewogen. Die toten, stummen Masken waren zu lebendigen Gesichtern geworden. Ich konnte zwar nur den Klang ihrer Stimme hören und genießen, den Sinn ihrer Worte vermochte ich noch immer nicht zu verstehen. Mit Hilfe der Titel wagte ich jedoch hier und dort einen hineinzudeuten. Wenn ich sie auch manchmal nicht verstand oder ihren Zusammenhang mit dem Bilde nicht erkannte, so schienen mir doch einige davon selbst kleine Kunstwerke zu sein und das Wesen der Bilder trefflich zu fassen. Allerdings war ich nie ganz sicher, ob ich mich so sehr auf sie stützen durfte oder ob sie mir nur soviel bedeuteten, weil mir die Sprache näherliegt als die bildende Kunst.

J. B., Gymnasiast, 18jährig

Wie seltsam sind doch die Bilder von Klee! Es fehlt das Zusammenhängende, das Ordnende. Es ist nicht ein Gedanke in einem Bild, sondern es sind mehrere, manchmal ganz verschiedene. «Wie lernt man diese Bilder begreifen?» Ich betrachtete zuerst nur das Gegenständliche, dann aber die Farben. Und das ist es eigentlich, was die Klee-Bilder so von den andern unterscheidet. Ich schaute die Werke jetzt immer von dieser Seite an, und so lernte ich sie nach und nach ein wenig verstehen. Es störte mich nicht mehr, daß z. B. Grün neben Blau und Karminrot neben einem grellen Gelb stand. Ich verstand, daß der Künstler eben mit der Farbe Eindruck schaffen wollte. Denn ich muß gestehen, daß mich eigentlich nur die bunten, leuchtenden Farben anzogen. Die Figuren und Formen, die Klee gestaltet hat, sind mir nicht ganz klar. Ein Bild ist mir noch besonders in guter Erinnerung. Es heißt: «Der Sonnenuntergang.» Davor bin ich immer lange gestanden, angezogen durch die außergewöhnliche Farbenzusammenstellung. Trotzdem ist es gar nicht so unnatürlich. Künstler sehen die Sachen immer ein bißchen anders. Auch Klee sah wahrscheinlich die Sonne mit andern Augen untergehen als wir.

Jolanda, 14jährig

1939 *Pathetisches Keimen. Pastose Kleisterfarben*

Noch im letzten Jahr ist im Zyklus der Ernten dieses unvergleichlich fruchtbaren Lebens eine Ernte gereift, die den bis dahin eingebrachten etwas ganz Neues hinzuzufügen schien. Wer mitansehen mußte, wie in den Wurzeln, aus denen der Körper lebt, die Säfte zu versiegen begannen, der möchte im anscheinend kräftigeren Ton dieser späten Werke etwas wie den Triumph des schaffenden Willens über das Körperliche erblicken. Es mag Künstler geben, bei denen man so sprechen könnte. Mit Klee hat das nichts zu tun. Bei ihm war das Schöpferische zu tief im Leiblichen verwurzelt, als daß es je im Gegensatz zu ihm hätte sein können. Nie hat in diesem hingebenden Leben der Wille das Zepter geführt! Klees letzte Werke sind nicht die Knospen eines neuen Frühlings, sie sind das Finale eines Lebens, das sein Ende kommen weiß. Klee hat das eigene Sterben, das monatelange, zuinnerst vielleicht schon jahrelange Sterben künstlerisch geformt. Das Erlebnis des Vergehens, Verlöschens, Verklingens war ihm schon immer vertraut; nun erfuhr er es als Wirklichkeit an sich selbst und hat es in allen seinen Phasen künstlerisch niedergeschrieben, wie man von Aerzten erzählt, daß sie ihr eigenes Sterben hinhorchend registriert hätten.

Aus: Dr. Georg Schmidt, Rede am Klees Todestag, 29. Juni 1940

1940 *Schlösser. Künstlerfarbe. Oeffentliche Kunstsammlung Basel*

1940 *Assel. Kleisterfarbe. Privatbesitz Bern*

1940

Verletzt. Schwarze Kleisterfarbe

Die Sphinxe vor den Toren oder Picasso und Klee

VON WALTER UEBERWASSER

Auch der moderne Reisende kommt gelegentlich zu Tempeln, vielleicht zu ägyptischen. Mit dem roten Baedeker als Vademekum unter dem Arm schreitet er durch den Wüstensand der Vergangenheit, gefeit gegen jede Fragwürdigkeit, bis vielleicht dennoch eine der in langen Reihen daliegenden Sphinxe, allein durch den Anblick, sein unsicher werdendes Bewußtsein überwältigt.

Einen Augenblick mag er sich dann wie Oedipus vorkommen, der, vor Theben, von dem menschenköpfigen, kuhleibigen, adlerklauigen, löwenschwänzigen Ungeheuer unter Todesandrohung vor die Frage gestellt war: Welches Tier «am Morgen auf dreien, am Mittag auf zweien, am Abend auf drei Beinen» wandle? Worauf Oedipus als Grieche, der immer und überall den Menschen zu erkennen wußte, geantwortet habe: «Der Mensch — in seiner Kindheit, Mannheit, Greisenhaftigkeit.» So vermied der einst Gefragte es, dem Ungeheuer zu verfallen, dagegen stürzte sich dieses ins Meer. So berichtet die Sage, und wir unterdrücken ob deren Großartigkeit die Frage, ob es nicht besser gewesen wäre, es hätte Oedipus, der uns noch heute mit seinen «Komplexen» so bedrückt, keinerlei Antwort gewußt und wäre vor entsetzlichsten Erfahrungen seiner selbst bewahrt geblieben.

Kindheit, Mannheit, Greisentum, eben diese Dreiheit durchspielt ja die Oedipus-Tragödie mit Schrecken — die man heute vermeiden zu können meint. Man ist unterrichtet, auch über das Tier, das Mensch heißt. Man sieht durchs Fleisch, wie man durch Nebel und Mauern sieht. Man ist sich selbst durchsichtig geworden. Aber plötzlich steht, wenn die Verwandlungen vom Kind zum Mann, zum Greise eintreten, doch jeder, auch heute noch, vor der tier-lebendigen Sphinx. Links oder rechts liegen sie neben seinem Wege, vielleicht in einer Ausstellung. Wie gut, daß bei solchen jedes Ding einen Namen trägt:

PICASSO heißt die eine. KLEE die andre.

Das Rätselhafte ist da. Es hebt sich nicht, wie eine technische Verbesserung die andere, von selber auf. Man merkt gleich: Hier ist mit unzersetzlicher Substanz gearbeitet, mit reiner Kunst, auch wenn wir den Sinn nicht verstehen. Immer verharren viele vor solchen Bildern, die, weil sie Rätselhaftes enthalten, fast wieder wie Altarbilder verehrt werden. Auch Opferdienste werden — in Häusern — vor ihnen verrichtet, Opferdienste des schwarzen Kaffees — mit den zugehörigen Aperçus —, Teestunden der Bereitschaft zu östlichen Ahnungen. Das Café, als eine der örtlichen Quellen des Modernen, bleibt unausweichlich spürbar. Aber auch die stumme Zwiesprache geschieht. Rilke dichtete 1915 in München vier Monate vor einem Picasso. Man sieht dessen «Seiltänzer», wenn er 1922 in Muzot noch fragt:

Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst . . .?

Da ist ein Vergleich begonnen, der, in der fünften Duineser-Elegie, das Menschliche, in den drei Stadien, einbezieht — und jedesmal in Sprünge gehen läßt, wie ein zuviel gebrauchtes Geschirr. Aus soviel Rissen des Menschlichen aber springt zuletzt der Engel hervor:

Engel: es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs . . .

Wo ist der schwankend veränderliche «Bild-Raum» Picassos inständiger durchdacht worden als auf dem vom «ewigen Aufsprung immer dünneren Teppich» dieser Elegie? Wo spiegeln sich seine Farben mit der «grünen metallenen Seide über den jungen prallen Brüsten» oder in den «endlosen Bändern der Modistin Madame La Mort» direkter? — Paul Klee hingegen hat, wenn ich recht sehe, vielleicht schon vorher, ehe seine Bilder waren, einen Vor-Dichter gehabt:

Der Zwölelf — der Tanz des trauernden Kindes. *Mondendinge* — Silbermondschimmelblüten. *Der Steinochs* — Dämonen vor dem Eingang. *Neue Bildungen, der Natur vorgeschlagen* — Abteilung der Strahlenblattpflanzen. *Tapetenblume* — Abseitspflanzen. *Der Nachtschelm und das Siebensehwein* — Die Schlangengöttin und ihr Feind. *Brief einer Klabauterfrau* — Stachel, der Clown. *Gruselett* — Sturmgeist. . . .

Von allen diesen Ueber- und Unterschriften und hundert andern, die sich hinzufügen wollen, ist immer die erste von *Christian Morgenstern*, die folgende von *Paul Klee*. Vertauschbar! Auch Klee-hafte Vignetten gibt es in Morgensterns Galgenliedern, die 1905 erschienen. Die entscheidende Frage aber wäre keineswegs, wer «was» zuerst machte, sondern daß, offenbar fast gleichzeitig, diese labile Doppellage sowohl bei Dichtern wie bei Malern zutage trat, sowohl in Deutschland wie in Frankreich. Damit soll der Zeigefinger darauf gelegt werden, daß einerseits bei jedem dieser Künstler die *ernste*, große, sofort in ihrer ganzen Menschlichkeit erkennbare Kunst da ist: bei Picasso die «Période bleu» und spätere, dem Klassischen zuneigende Darstellungen, bei Klee in frühen Menschendarstellungen, bei Morgenstern in den lyrischen Gedichten («Wir fanden einen Pfad»), und daß andererseits, trotzdem, plötzlich die totale Aufgabe der menschlichen Form und Ganzheit und damit die «tierleibige menschenköpfige Sphinx» erscheint, die sich erlaubt, *Fragwürdiges* aufzuwerfen, die (bei Morgenstern) im Galgenliederton Abgründigstes sagt oder aber, gleichsam «auf vier Beinen», «fast» in «Kinderzeichnungen» daherkommt wie in Klees drolligen Bildspielereien, welche nur um so abgründiger treffen, weil sie vor das Ende der Welt und des Sehens keine logischen Perspektiven und Horizontlinien (als Gitter vor dem Abgrund) mehr aufstellen. Oder «abstrakt» und abstrus, gleichsam «minotaurisch», so wie bei Picasso die schönen menschlichen *Gestalten* plötzlich in andere Formen und rätselhafte *Figuren* zerspringen.

Wir nannten diese Doppellage labil, vom einen Zustand in den anderen schwankend, und trotzdem gleichzeitig! Der vielgeübte Kunsthistoriker, der jedesmal den Stil, d. h. den *einen* Stil als Kennzeichen *eines* Künstlers festzustellen wünscht, läßt höchstens *Entwicklungen* des Stiles zu und käme bei diesen Vorgängen gar nicht mehr nach: er hätte bei Picasso mindestens ein Dutzend verschiedene Stilperioden zu notieren — und müßte trotz der verschiedenen Ausdrucksweisen die wesentliche Einheit des Künstlers «herausschälen». Doch wird ja jeder solche Stilanalist von Picasso selber Lügen gestraft. Man durchblättere vergleichend, im «Verve»-Heft, die Summe der in Antibes 1946 erfundenen Gemälde, Aquarelle und Skizzen und sehe, wie gleichzeitig, schier am selben Nachmittag, die Formulierungen in «klassische» wie in «vorklassische», primitive, «kindhafte» Ausdrucksformen im gleichen Schritt und Tritt einhergehen! Da treten in der Malerei Formenwechsel ein, die wir vergleichsweise nur in der Musik kennen, seit Beethoven, wenn an das Adagio maestoso ein Andante cantabile und ein Scherzo furioso treten. Auch da Raum-, Maßstab- und Formenwechsel! Aber wenn nun in der Malerei neben die ernste Größe gleichzeitig, wie der zweite oder dritte Satz und in derselben

Die Arbeiten Klees, bei deren Reproduktionen in diesem Heft kein Eigentumsvermerk beigefügt ist, gehören zum Bestande der Paul Klee-Stiftung Bern

Ranggröße, das Spielerische des Scherzos tritt, so geschieht es nun in einem Höllenspiel von niegesehener Heftigkeit oder unter einer so gespannten Aufmerksamkeit, von schier nervöser Stille, bis in den leisesten Haarstrich hinein, daß die selbst labilen Zeitgenossen ihre eigene, von tausend schiefen Erlebnissen verbogene Aufmerksamkeit daran schulen, weil sie spüren, daß hier unter der Form des «Scherzos» über Katastrophen hinweg Ariadnefäden gesponnen und Rettungsseile ausgeworfen werden.

«Der Witz hat über das Leid gesiegt», setzte Klee 1904 als Titel unter ein Perseus-Bild, das zu den drollig kleinen Rätselbildern hinüberleitet, wie wenn man nun die großen, lange vergessenen Kinderfragen nach Gott und der Welt mit kleinen selbsterfundenen Mythen beantworten dürfte.

Vor den zerstörten Tempeln von einst lagern wieder die Sphinxe, umringt von Menschen, die sich vor tödliche Fragen gestellt wissen. Aber wie verschieden sind die Sphinxe, wie verschieden die Oedipusscharen, die vorüberwollen.

Da ist Picasso, der die Scherzfrage stellte, ob man «je einen Heiligen mit einer Uhr gesehen» habe. So springt der Maler, der in den «Guernica»-Fresken der Pariser Weltausstellung von 1937 seinen ganzen Zorn über diese Zeit herausgebrüllt hatte — ohne daß es etwas nützte —, aus dieser Zeit heraus in die Einsamkeit: «Rien ne peut être fait sans la solitude. Je me suis créé une solitude que personne ne soupçonne.» Und er zeugt, nach einem andern seiner Worte, «gleich den Prinzen von einst, die ihre Kinder mit Hirtinnen bekamen», seine Bilder mit schlichten, wenig geachteten Dingen, «avec une bicoque du midi, avec un paquet de tabac, avec une vieille chaise». Aber nicht «d'après nature», sondern «devant la nature, avec elle». Immer noch bleibt sein Malen antik, mediterran, mit der gesehenen Gestalt beginnend.

Klee hingegen bekannte in einem Gleichnisse vom Baum, daß er nicht oben, neben dem sichtbaren Stamme oder der schönen Krone, schaffe, sondern drunten im Unsichtbaren, «bei den Wurzeln». Er biegt, inwendigen Anregungen und gefühlten Gesetzen folgend, das Liniengeflecht zusammen. «Wenn ein solches Gebilde sich vor unsern Augen nach und nach erweitert, so tritt leicht eine Assoziation herzu, welche die Rolle des Versuchers zu einer gegenständlichen Deutung spricht» ... «Dies gegenständliche Jawort bringt dann etwa noch die Anregung zu dieser oder jener Zutat, die zum einmal formulierten Gegenstand in zwangsläufiger Beziehung steht, zu gegenständlichen Attributen, die, wenn der Künstler Glück hat, sich grade an einer formal noch leicht bedürftigen Stelle anbringen lassen, als ob sie von jeher dahin gehört hätten.» Da beginnt also unter den Händen des in allem Technischen und Künstlerischen sorgsamsten Malers wieder das uralte Deuten aus verworrenen Linien, aus der Asche, aus dem Bleiguß, aus den ausgeteilten Karten in neuer, das Unbewußte hervorlockender Form. Nur daß dieses Künstlers Wahrsagerei vollkommen ohne Absicht, in reinem Spiel, und deshalb oft wunderbarsten Kunstwerken so nahe, geschah. Die Kräfte der Phantasie, die den meisten nach ihrer Kindheit verlorengehen, sind wiedergekehrt und zu den Wurzeln hinabgestiegen, wo noch alle einzelnen Gebilde immer mit einem Faden am All hängen.

So unterschiedliche Sphinxe lagern am gleichen Wege. Man nennt den einen Kubisten, Surrealisten, Enigmatisten ... Was will das anders besagen, als daß ihm die schönen Gestalten zerspringen und Kubus, Quadrat und Dreieck, die alten Zeichen, hervortreten. Man nennt den andern Expressionisten, auch Surrealisten, wie wenn das dasselbe wäre. «Das ganze Kunstgeheimnis steckt im Anfang», sagte Picasso. «Après le commencement c'est déjà la fin.» Indessen fängt Klee im genauen Gegenteil an, beginnt wie ein zeichnendes Kind mit dem, was zuerst auf dem Papier ist: dem *Nichts*. Aber schon aus dem vielleicht seismographisch zuckenden Chaos der ersten Linien springt plötzlich das Bild hervor, die Figur, die Zeichen, Vier- und Dreieck tauchen auf, auch ihm — schon wenn er bei der Wahl der Farben den Farbenzirkel einsetzt und so das Unbewußte sofort wieder an das Gesetz kettet.

Quadrat und Triangel, die uralten ordnenden Figuren, aber sind nach einem pythagoräischen Worte: die Götter.

Aus unserer Berner Gymnasialzeit

Wenn in diesem Spätherbst die Abiturienten des Berner Literargymnasiums von 1898 zusammenkommen, um in lebendig gebliebener Verbundenheit die Last der hundert Semester für einige Stunden auf die leichte Schulter zu nehmen, wird beim großen Appell mit so vielen anderen auch Paul Klee fehlen. Ihm, dem geistigen Einsiedler, war in hohem Maße die Gabe der Freundschaft verliehen, und er weilte noch 1938 trotz schwankender Gesundheit unter seinen ehemaligen Mitschülern. «Auf keinen Fall möchte ich die Zusammenkunft versäumen», schrieb er damals. Es war jener memorable Anlaß, zu dem wir, um uns des 40. Jahrestages der Matura festlich zu erinnern, nicht nur uns selbst aufgeboten hatten, sondern auch die beiden noch lebenden Lehrer aus jener Zeit, Otto von Greyerz, den 75jährigen, und Heinrich Dübi, gar 90jährig. Der Anlaß war memorabel, weil Otto von Greyerz, den wir in unserer Mulus-Zeitung «Die Wanze» mehrfach herausgefordert hatten, selber die Rede auf dieses weit zurückliegende Intermezzo brachte und mit überlegener Geste die Dinge an ihren richtigen Platz zu rücken verstand, so den letzten Rest von Bitterkeit in sich überwindend und uns weltmännisch über eine leichte Betroffenheit hinweghelfend.

Damals stand eine Schülergemeinschaft, deren Glieder sehr verschieden an Temperament, Geistesanlagen und Zukunftsaussichten waren, ziemlich geschlossen in geistiger Auflehnung dem Gymnasium gegenüber, das nicht dazu da war, individualistischen Neigungen der Schüler nachzugeben und das daher wie eine Mauer vor die ersehnte Freiheit gestellt schien. Es war natürlich nur eine — vielleicht nicht ganz alltägliche — Variante des ewigen Konfliktes zwischen der Generation der intellektuellen Possessoren und der überheblich nachdrängenden Jugend.

Nur ein Lehrer setzte sich dank überragenden Qualitäten, deren eine, die natürliche Autorität, das Geheimnis seiner Persönlichkeit ausmachte, kaum angefochten durch, der Rektor Georg Finsler, bei dem Paul Klee von der Quarta bis zur Oberprima Griechischunterricht genoß. In Finslers Stunden wehte uns oft ein Hauch aus jenen geistigeren Sphären an, denen unsere Sehnsucht galt, und nicht ohne innerste Teilnahme der Schüler wurde wiederholt am Ende eines Quartals eine griechische Tragödie mit verteilten Rollen in direkter Uebersetzung aus dem Urtext deutsch gelesen. Aber wie erhoben fühlte man sich erst, wenn ein Freund Finslers, Alt-

Bundesrat Emil Welti, sich als Gast bei uns einfand und, unser Schulbuch in der Hand, den Exerzitien als Eingeweihter mühelos folgte.

In den Konflikten mit der widersacherischen Schule stand Paul Klee entschlossen auf der Seite der kämpferischen Phalanx, ohne sich etwa eine führende Rolle anzumaßen. Es kam dazu, daß er sich eines Tages resolut und verbissen vornahm, für die Schule überhaupt nicht mehr zu arbeiten, was seine beiden Nachbarn, die für die üblichen Hilfen zu sorgen hatten, nicht wenig beunruhigte. Sonst aber hatten seine intimsten Freunde den Eindruck, er setze sich leichter über manches hinweg, weil er schon im Begriffe sei, seine innere Welt zur Entfaltung zu bringen, schien es doch zuweilen, als ob ihm die höhere Bestimmung auf der freien Stirne geschrieben stehe. Stets kam ihm auch sein ironisch-heiteres Wesen zustatten, das sich so gut mit dem Ernst vertrug, den er allem Wesentlichen im Leben entgegenbrachte. Diese Heiterkeit mit dem gleichsam nach innen gewendeten Lachen, die auch wohl in bissige Satire umschlug, verriet mehr als alles andere die Harmonie der ihm zuteil gewordenen Kräfte. Das wurde seinen Freunden besonders an den vielen Nachmittagen bewußt, da man sich gegenseitig auf die Bude stieg und beim obligaten Tee, den verständnisvolle Mütter oder errötende Schwestern servierten, die Gespräche von selbst über die engen Grenzen des Gymnasiums glitten und Ausschau nach den Angeln gehalten wurde, aus denen etwa die Welt sich heben ließe. Es fielen kernige Worte über die «ewig schulpflichtige öffentliche Meinung», und daß das Besserwissenwollen der Jungen eben auch ein Besserwissen sei.

Paul Klees eigene Welt aber war die Musik, für die er eine ungewöhnlich reiche Begabung als Erbteil des Vaters mitbrachte, und dann seine zeichnerische Phantasie. Mit der linken Hand notierte er in seinen Schulheften eine Ueberfülle zeichnerischer Einfälle, die sich wie geistreiche Marginalien zum Unsinn des Heftinhaltes ausnahmen und ein Spiel aus wachen Traumelementen und lächelnd persiflierten Allzumenschlichkeiten darstellten. Vieles vom später Gewordenen wurde hier und in zahllosen Blättern und Blättchen vorweggenommen.

Von welcher Art Figuren war die Welt bevölkert, an der er sich damals versuchte? Paul Klee hat darüber selbst, wenn auch in spaßhafter Form, sich ausgelassen, als er in der bereits erwähnten Kommerszeitung «Die Wanze», an der er wacker mitgearbeitet hat, seine durch den Abschied vom Gymnasium entbehrlich gewordenen Sachen zum Verkauf ausschrieb: «Eine Anzahl Madonnen, Maiden, Räuber, büßende Magdalenen etc. aus Chemieheften. Ein Platz an einem Schultisch der Oberprima; sehr ergötzliche Illustrationen, z. B. ein Idyll: ‚Sonnenaufgang in der Wüste'.» Das übrige Inventar, das bei «Romeo Elk» besichtigt werden konnte, umfaßte «eine illustrierte analytische Geometrie; eine alte Jacke mit sehr großen Taschen (gut zur Aufbewahrung von griechischen und lateinischen Klassikern in kritischen Momenten während der Pausen)». Schließlich wurde angeboten sein «übriggebliebener Galgenhumor, gut gegen Proben-Wehen und Abfuhr-Kater. Billig wegen Nichtgebrauch».

Aber der (rückwärts zu lesende) «Luap Elk» wünschte sich von den Lesern der «Wanze» noch persönlich zu verabschieden. In einer «Anzeige und Empfehlung» teilte er «einem verehrlichen Publikum von Bern und Umgebung mit, daß er seiner Spezialität als unverwundbarer Mann im Donnerwetter des Mathematikers seit kurzer Zeit den Rücken zugewendet habe, um sich einer ernsteren und ehrenvolleren Kunst zu widmen». Maliziös fügte er hinzu, daß «Bestellungen erwünscht» seien. Und in angriffslustiger Formulierung machte sich der seiner Eigenart bewußte angehende Künstler über die im Klassisch-Konventionellen befangene, das Ringen um neue Formen und Inhalte mißbilligende Schule mit dieser Notiz lustig: «Bildende Künste. Es wurde letzter Tage ein Fuß mit Ferse klassischen Ursprungs aufgefunden. Derselbe läßt auf ein klassischeres Bein schließen und einen allerklassischsten Steiß ahnen. Merkwürdig, wie man Tag für Tag neu erfährt, wie die Alten doch einzig dastehen.» Aehnliche Gedankengänge finden sich in den geschliffenen Aphorismen der «10 Gebote», die Klee der zählebigen «Wanze» anvertraute.

Zum höheren Vergnügen aller Mitfeiernden hat Paul Klee für den «Maulesel-Kommers» noch eine Postkarte beigesteuert, deren groteske Schola-Figur dem Vorstellungskreis seiner Schulhefte entstammte.

Jene Kommerszeitung, in der Paul Klee in so witziger Weise seine damalige Einstellung zum Gymnasium für die Nachwelt festgehalten hat, war zur Hälfte das Werk von Hans Bloesch, dem späteren Oberbibliothekar der Berner Stadtbibliothek, der mit Paul Klee in einem besonders herzlichen Freundschaftsbunde stand. In einem dritten Teil des «Faust», einer wahren Talentprobe des Verfassers, werden in köstlichen Versen, die dem Ohr mit dem Rhythmus des großen Originals schmeicheln, die Lehrer an den empfindlichsten Stellen gezwackt. Aber die «Muli» haben Besseres zu tun, als ihre Quäler zu schmähen: In beschwingten Chören feiern sie die winkende akademische Freiheit und besteigen zuletzt die Drachenwagen, um zu den verheißenen Freuden einzugehen. Während die verlassenen Quälgeister nicht ohne Wehmut den Treulosen nachblicken und Lust zeigen, sich selbst aufzugeben, nahen «tröstende Scharen in schleppenden Röcken, mit wallenden Haaren». Es ist das gläubige Gewimmel der *Helkesipeploi*, die die weibliche Invasion des Berner Gymnasiums ankündigen und durch mildere Sitten, wahren Bildungshunger und dankbare Gesinnung die Lehrer für die von männlicher Seite erlittene Unbill entschädigen wollen. In Paul Klees Klasse saß damals eine einzige Schülerin, die dritte der historischen Reihenfolge nach, die, kameradschaftlich gesinnt und für Flirt völlig unbegabt, das Problem der Koedukation auf der Gymnasialstufe als belanglos erscheinen ließ. Die zweite Schülerin des Literargymnasiums, die ein Jahr früher maturiert hatte, war Maria Krebs, die spätere Dichterin Maria Waser, die in ihrer sanften Blondheit und klaren Geistigkeit viele respektvolle Blicke auf sich zog und wahrscheinlich übersah.

Die in Hans Bloeschs Faustfragment herbeibemühten Drachenwagen waren in Wirklichkeit nur gemietete Einspännerdroschken, die am letzten Schultag im September 1898 an der Waisenhausstraße Aufstellung genommen hatten, um die vollzählig angetretenen Maulesel demonstrativ am Gymnasium vorbeizuführen, während im letzten Wagen der längeren Kolonne die Mappen und Bücher, sichtbar zur Ramschware für Ausverkäufe degradiert, hoch aufgestapelt lagen. Aber am Fenster des Rektoratszimmers im zweiten Stock zeigte sich Georg Finsler, im «Faust» *Enosichthon* geheißen, ironisch lächelnd auf den Zug herabblickend.

Die «Marterkammer» hatte alle ihre Opfer freigegeben. Opposition aus Uebermut und Kampflust oder auch aus inneren Nöten war gegenstandslos geworden; Unabhängigkeit des Urteils erwies sich als fruchtbar. Wenn Paul Klee, der bald darauf nach München gezogen war, in Bern auftauchte, fand man sich freundschaftlich zusammen. Bei einem solchen Anlaß im Café «Bubenberg» (Ferdinand Hodler, die unvermeidliche

Melone auf dem Kopf, spielte im unteren Lokal seine gewohnte Billardpartie) sagte Klee lächelnd, in einem Ton, der zwischen Scherz und Ernst schwebte: «Es muß langweilig sein, wenn man alt wird und nur noch denken kann . . .»

Paul Klee, der internationale Künstler, hat nie bewußter der Schweiz und Bern angehört als in seiner Gymnasialzeit. Nie war er so selbstverständlich unser wie in jenen Jahren. Wenn auch der geistige Bogen, den seine Entwicklung beschrieben hatte, als er 1938 zum letzten Male im Kreise seiner Klassenkameraden erschien, weit gespannt war, so bewies er gerade dadurch seine Anhänglichkeit an das Land seiner Jugend. Die übriggebliebenen Freunde haben seine Gefühle stets erwidert. Uebriggeblieben sein ist allerdings ein schwacher und sehr flüchtiger Trost.

RENÉ THIESSING

Bern 1904

Ein weißgraues Männerhaupt bewegt sich zwischen Schatten- und Sonnenflecken im Grünen, und ich stehe am Eingangstor des kleinen Vorstadtgartens, unbewußt eine Situation genießend, deren Größe und Schönheit mir erst so viel später bewußt werden sollte. Eine gewisse Scheu hält mich noch vom Eintreten ab; denn der hier auf und nieder wandert, ist mein Gesangslehrer Hans Klee, mit dem ich noch weit von der späteren köstlichen Vertrautheit entfernt bin.

Die Gärten dieses ältern Vorstadtquartiers bilden sonderbare kleine Mulden; sie liegen zwischen dem etwas erhöhten Hauseingang und dem wahrscheinlich nachträglich ebenfalls erhöhten Sträßchen. Und so blicke ich denn in dieses grüne Nest hinein: vorne sonnen sich Katzen, zahlreiche, verwöhnte, wunderbare Katzen, um die alten Gießkannen verschiedenen Formates gruppiert. Auf dem ovalen Weg, der in doppelter Rundung das Haus mit dem Eingang verbindet, spaziert, ab und zu eine Blume betrachtend, eben Altmeister Klee. Wenn er sich der tief im kletternden Laube versteckten Veranda nähert, wechselt er einige Worte mit der Kranken, die in ihrem Rollstuhl ebenfalls des Tages genießt. Im ersten Stockwerk sitzt Mathilde mit ihrem Schüler und hört ihm seine Vokabeln ab. Das blasse Profil ist sichtbar, aber ihr schwarzes Haar verschwimmt im Schatten des Zimmers.

Zu meinem Glück hat sich für mich dieser Eindruck oft wiederholt, er lebt in mir weiter als das Abbild einer gewissen wohltuenden Stetigkeit. — Wenn ich dann hineinging und mit Vater Klee in das Reich einer Kunst eindrang, die — fremd und anziehend zugleich — manchmal beinahe den Weg meiner eigenen vertrat, so umfing mich unfehlbar die Atmosphäre des Hauses: eingehend-unbefangenes Behandeln des Alltäglichen, Anerkennung des absoluten Katzenregimentes mit all seinen Folgen und viele andere drollige Züge verminderten in keiner Weise die durchdringende Geistigkeit, deren strenger Maßstab für mich grundlegend blieb.

Der Rollstuhl der Leidenden lud die Schüler zum Verweilen ein, viele andere Besuche gingen aus und ein, alle verbunden durch das Lebendige, das in diesen Räumen strömte. Ich glaube wohl, daß uns auch nicht der leiseste Begriff von Snobismus streifte, die Namen waren Schall und Rauch, nur der künstlerische Gehalt einer Leistung zählte. Vater Klees unbändiger Humor konnte die giftigsten Formen annehmen, wenn irgendwoher der Geist der Maßlosigkeit oder Hohlheit einen Einbruch in seine kristallinische Bewertungsart versuchte, und besonders wachsam war er der Vergötzung gegenüber, die damals in deutschen Künstlerkreisen das Urteil zu trüben begann.

Wer Paul Klees Jugend zu erforschen versucht, müßte sich unbedingt in die grandiose Erscheinung seines Vaters vertiefen und nicht nur die Erinnerungen der Freunde, sondern vor allem das Andenken wieder aufleben lassen, das seine 53jährige Tätigkeit im Lehrerseminar zurückließ. «Hans Imbart» nennt sich ein vergnügliches, ihm vom Berner Dichter Simon Gfeller gewidmetes Kapitel, dem sich noch vieles über diese unbarmherzige Urteilskraft, diesen immer aufs neue verblüffenden Humor angliedern ließe.

Mein allzu dürftiger Versuch zur Darstellung eines Klimas, dessen feinere Nuancen hier nicht einmal angedeutet sind, vermag es wohl kaum, die Zwangsläufigkeit zu erweisen, auf welcher Paul Klees pädagogisches Genie fundiert. Mochte seine Ausdrucksweise durch Reisen und vielseitigen Umgang eine urbanere Note als die des sarkastischen Vaters angenommen haben: unbeirrbare Klarheit und innere Konzessionslosigkeit waren sein kostbares Erbe. Zum erstenmal als Lehrer tätig, wußte er der 18jährigen ohne viel Theorie, aus vertiefter gemeinsamer Anschauung heraus, eine dreifache Forderung des Schaffens zu enthüllen. Der einfache äußere Umriß entspricht der innersten Struktur, der Farb*wert* ist souverän wie die Farbe selbst; dreidimensionale Probleme können auf der Fläche nur durch kompromißloses Erfassen eben der Farb(oder Ton)werte ihre Lösung finden. — Seine weiträumige Sicht wies mich an Carrière wie Rembrandt, an Watteau wie Bonnard, lange bevor mir ihre Originale zugänglich wurden, wie er überhaupt die Luft von Paris für reiner hielt als die anderer Kunststätten. — So bildete denn in den Jahren, wo mir ununterbrochen zweimal wöchentlich seine Korrektur zuteil wurde, die Ergründung der «valeurs», des *Malerischen*, wie er es nannte, neben der Pflege des rein Zeichnerischen, das Grundelement meiner leidenschaftlichen Studien. Kein Wunder, wenn diese Anfängerin, die so ganz abseits von der allesergreifenden Hodler- und Amietschule stand, einen recht einsamen künstlerischen Weg betrat . . .

Den stets mit größter Spannung erwarteten Korrekturen ließ ich, außer gelegentlichen Modellen, niemand beiwohnen, dagegen erwartete der Familientisch von mir jedesmal einen genauen Rapport. Mochte durch Klee die vorherige Stellungnahme der überaus interessierten Eltern und Geschwister noch so kraß desavouiert werden: sein Urteil galt als unumstößlich. Der vollständig Unbekannte war in unseren Kreisen eine absolute Autorität, und eine Klee-Sammlung, die im Verlaufe der Jahrzehnte größte Bedeutung erhielt, fußt auf dem naiven, hingebungsvollen Vertrauen, das ihn bereits in der Frühzeit umgab. Während der Entstehung jener Blätter, wie «Zwei Männer, einander in höherer Stellung wähnend, begegnen sich», lernte ich bei ihm das Radieren. Der ganze Zyklus, der gedanklich abwegig oder zynisch erscheinen konnte, überzeugte dennoch durch höchste Intensität. Dieses Neue, diese Verbindung von skurrilem mit großartig plastischem Ausdruck, errang sofort seine Gültigkeit, und der Satz «Der Schweizer grunzte in seinem Stall», der in einem der ersten Bücher über Paul Klee erschien, hat uns immer als billige Floskel berührt . . .

MARGUERITE FREY-SURBEK

KYRIAZI

Egyptian

CIGARETTES

Aegypten, das Land der jahrtausendealten Baudenkmäler und Tempel, ist auch das Geburtsland der Orientzigarette. Die hohe Kunst der Tabakmischer gab der ägyptischen Zigarette ihren Ruf, sie machte die Marke Kyriazi zum

Weltbegriff für vollendeten Rauchgenuss.

20 Stück

SPECIAL ROND	1.30
NEPTUNE	1.30
HAGIA mit und ohne Gold	1.60
EGYPTICA	2.—
NON PLUS ULTRA	2.50

SEIT

Schaum ist nützlicher

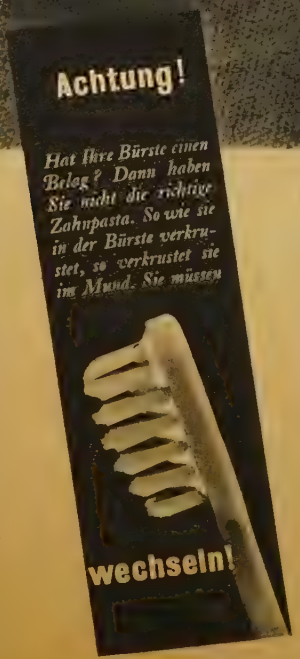
Am meisten wird bei Zahnpasten von «chemischen» Wirkungen gesprochen. Daher werden oft physikalische Grundbedingungen außer acht gelassen, die die chemischen Wirkungen überhaupt erst ermöglichen. Es ist das Verdienst der Erfinder von Kolynos, längst die Bedeutung des Problems «Löslichkeit» erkannt zu haben. Deshalb machten sie Kolynos schäumend. Wir wollen Ihnen beweisen, welch eminente Rolle dieser Vorteil für Sie spielt.

Falsch

Gewöhnliche Zahnpasten lösen sich schwer auf und werden von der Bürste häufig in fester Form in die Zahnfleischtaschen gedrückt. Auch beim Spülen bleiben oft Reste zurück, die das Zahnfleisch reizen und Zahnfleischschwund bewirken.

Richtig

Die gute Zahnpasta löst sich im Mund sofort auf und verteilt sich als reinigender Schaum über Zähne, Mund und in alle Ritzen hinein. Beim Spülen wird der Kolynosschaum sofort restlos weggeschwemmt — nie werden Rückstände bleiben.

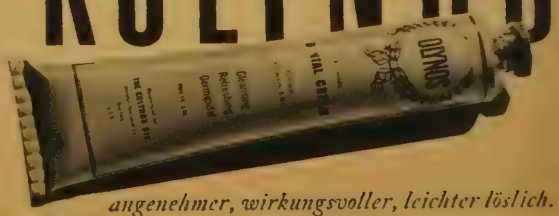


Kolynos, die schäumende Zahnpasta, geht mit Wasser und Speichel sofort in eine leicht alkalische Lösung über, aus der ein dichter, durchdringungsstarker Schaum entsteht. Dieser Schaum trägt die antiseptischen Substanzen und die herrlichen ätherischen Öle in jede Tasche des Zahnfleisches, jede Ritze zwischen den Zähnen hinein. Es ist sonnenklar, daß dieser lebendige, dichte Schaum die nützlichen Stoffe viel besser verteilt als eine feste, sich nur langsam lösende Paste.

Dank der glücklichen Zusammensetzung von Kolynos ergänzen sich die reinigenden, lösenden und die anregenden Wirkstoffe gegenseitig. Es ist bisher nichts entdeckt worden, das eine Verbesserung der Kolynos-Formel ermöglicht hätte.

Ihre Zahnpasta muß leicht löslich sein. Die herrlich schäumende Kolynos löst sich im Munde sofort auf.

KOLYNOS



angenehmer, wirkungsvoller, leichter löslich.

Whitehall Pharmacal Co., New York U.S.A. / Dr. Ch. Grether & Cie. AG., Kosm. Abt., Basel

Ob klassisch einfach oder reich, immer trägt echter Schmuck dazu bei, ein schönes Erlebnis zu vertiefen.

Gold und Silber im modernen Leben

Partout
dans le monde...
HELVETIA
La marque Suisse
HELVETIA
la bonne Montre

Yardley English Lavender

und die Luxusseife der Welt'

Es ist so sehr englisch—so kühl, so sauber und frisch, so äusserst charakteristisch für Yardley und für England. Nirgends in der ganzen Welt gibt es etwas, das ihm in seiner Eigenart gleichkäme. Achten Sie auf die berühmte Schutzmarke, die Lavendel-Verkäuferin aus Alt-London, mit den zwei Kindern.

YARDLEY · 33 OLD BOND STREET · LONDON

Sie finden die Yardley-Produkte in den feinen Geschäften

Lavender von Fr. 6.25 bis 50.—, Seife Fr. 2.75 und 5.50, Brillantine Fr. 3.50, Talc Fr. 3.50 bis 10.—.

Die Kunst der neuen Linie . . .

Paris überraschte die Welt
mit einer beschwingten,
reichen, fraulichen Linie —
die man zuerst schrecklich —
und dann entzückend fand.
Wie reizend jugendlich
sehen die Frauen mit den
spielerisch leichten Locken aus,
aber die neue Mode verlangt
viel Sorgfalt und viel Liebe.
Liebe zu jeder einzelnen Form,
Liebe zu jeder Locke,
Liebe und Pflege.

Schwarzkopf

Jetzt *müssen* die Haare luftig-duftig sein, müssen die Locken glanzvoll und doch weich die Kopfform betonen. Wie man das alles machen kann? Vor allem durch richtige Haarpflege. Jetzt müssen die Haare oft gewaschen werden, dann werden sie das fröhliche Spiel der neuen Linie spielen.

Nur die alkalifreie Schwarzkopfwäsche kann helfen! Während Seifen jenen grauen Kalkflor bilden, der dem Haar so schadet, erreichen die alkalifreien Schwarzkopf-Haarwaschmittel das Gegenteil: sie machen das Haar seidig-weich-schmeichlerisch und willig für die hübschen Wellen des «New Look». Schwarzkopf, die einzig richtige Vorbereitung für die neue Linie der Frisur. Extra-Mild und Extra-Blond in Beuteln Fr. –.50; Lanador, Tube Fr. 1.20.

Die alkalifreien Schwarzkopf-Haarwaschmittel Extra-Mild (für die dunklen Haartöne) und Extra-Blond (für strahlend helles Haar) sind in der flüssigen Form besonders praktisch, vor allem für die Familie. Aus der handlichen Flasche läßt sich das fertige Shampoo ohne jede Vorbereitung direkt auf das Haar spritzen. Man kann auf diese Art das wertvolle Produkt noch sparsamer anwenden. Auch hier: die besten Grundstoffe – eine erstaunliche Schaumkraft – eine unerreichte Reinigungs- und Belebungswirkung. Schwarzkopf in Flaschen Fr. 2.—.

Doetsch, Grether & Cie. AG., Kosmetische Abteilung

AGENT GÉNÉRAL POUR LA SUISSE: E. TETTAMANTI & CIE, ZURICH 6

Morlands

THE FAMOUS GLASTONBURYS

SCHAFPELZSCHUHE FÜR
WIRKLICH BÖSES WETTER

(ERHÄLTLICH IN DEN GUTEN FACHGESCHÄFTEN)

CLARK, SON & MORLAND LTD

Glastonbury, England

LONDON OFFICE: 150 REGENT STREET, LONDON, W.1

Vier Dezennien der Klee-Kritik

Auseinandersetzungen über Kunstwerke haben zu allen Zeiten stattgefunden. Ein Zeichen, daß sie die Menschen zentral treffen, positiv oder negativ wirken, und nicht nur peripherisch das Form- und Farbgefühl des Betrachters beglücken oder belasten. Kunstwerke sind für alle Menschen Bestätigung oder Beeinträchtigung ihres Lebensgefühls und ihrer Gesinnung, das heißt: sie wirken im weitesten Sinne «moralisch».

Die Geschichte hat uns lapidare Fehlurteile gegen später als Meister ersten Ranges gestempelte Künstler geliefert. Publikum und Presse haben gegen Delacroix, Manet, Seurat und Rodin gewütet — um nur einige wenige zu erwähnen.

Die Kluft zwischen Kunst, Presse und Publikum scheint heute besonders groß zu sein, wo die künstlerischen Methoden sich immer mehr von aller Naturillusion gelöst haben und eine neue künstlerische Wirklichkeit gestaltet wird, die aus der Welt der Erscheinungen destilliert hervorgeht oder eine neue, völlig verselbständigte geistige Wirklichkeit darstellt.

Unter die viel umstrittenen und vielseitig akzeptierten Künstler unserer Zeit gehört Paul Klee, und es mag von Interesse sein, sein Werk und seine Person durch mehrere Dezennien hindurch im Spiegel von Publikum und Presse zu erleben.

Dr. Hans Bloesch: «Die Alpen», Bern 1911

«Zu wiederholten Malen schon hat ein junger, in Bern aufgewachsener Künstler hier Proben seines Schaffens ausgestellt. Der Erfolg war stets ein vorsichtiges Ausschweigen der Kritik und eine hülflose Verblüffung des Publikums, das sich nach dem ersten Schreck hohnlachend oder schmälend gewohnteren Weideplätzen seines ästhetischen Urteilsbedürfnisses zuwandte. Die einen erleichterten sich das Wegwenden von solchen Unerhörtheiten durch einen billigen Witz, die andern durch ein entrüstetes Schimpfen. Wenige nur nahmen sich die Zeit zu einem Versuch, in dieser neuen Welt sich zurechtzufinden. Kaum einer unter Dutzenden nahm sich die kleine Mühe, einmal statt ‚was soll ich damit?' zu fragen: ‚Was wollte der Künstler damit?' Für diesen einen bekamen die kleinen graphischen Studien sofort ein anderes Wesen, sie bekamen Leben und Form und wußten von neuen Problemen und Zielen zu reden ...

Ich maße mir nicht an, in Paul Klee eine neue Sonne zu verkünden. Er macht so wenig Anspruch auf das Epitheton eines Kunstheilands wie ich auf das eines Kunstjohannes. Auf diese Ehrenämter machen so viele, allzu viele Anspruch, daß wir gerne darauf verzichten. Was Paul Klee will, ist der künstlerische Ausdruck seines subjektiven Schauens: es ist das ehrliche Suchen nach dem diesem Schauen und Empfinden gemäßen Ausdrucksmittel. Was sein künstlerisches Auge sieht, deckt sich nicht mit dem, was die anderen sehen, es ließ sich also nicht mehr mit den von den anderen bevorzugten Mitteln wiedergeben; seine malerische Impression ist eine andere, er sah sich daher gezwungen, nach neuen Ausdrucksformen zu suchen.

Ohne jede Logik der Vernunftschlüsse gibt Klee die Eindrücke wieder, wie sie ein Kind empfängt, aber nicht festhalten kann. Daß man deshalb die Zeichnungen als kindliche Kritzeleien bezeichnen darf, scheint uns ein Vorwurf, den nur der aufwerfen kann, der darauf keine Entgegnung erwartet. Er überrascht aber nicht, wenn man bedenkt, wie lange die byzantinische Kunst als kindlicher Anfang einer künstlerischen Betätigung beurteilt wurde ... Was wir aber besonders mit allem Nachdruck wiederholen möchten, man mag sich zu Klees Arbeiten stellen, wie man will: man soll nie vergessen, daß es nicht spielerische Versuche sind, sondern reife Früchte eines bewußt schaffenden ernsten Künstlers.»

Leopold Zahn: «Paul Klee, Leben und Werke», Kiepenheuer-Verlag, Potsdam 1920

«Was Klee vor allem von den übrigen Abstrakten unterscheidet, ist die Kraft seiner Phantasie. Kindliche Phantasie dichtet in abstrakter Sprache holde, nie gehörte Märchen ... Man könnte das kosmische Bilderbuch auch ein kosmisches Märchenbuch nennen.

Geht von Klees Kunst eine ethische Wirkung aus? Ich möchte die Frage entschieden bejahen, denn wem sich Klees Welt erschließt, der wird teilhaftig ihrer hohen, schwebenden Heiterkeit, vor der irdische Gegensätze und Konflikte ihre tragische Gültigkeit einbüßen.»

Fortsetzung Seite 68

Ardena

Featherlight Foundation

(La crème ultra fine)

d'Elizabeth Arden

constitue une base de poudre idéale pour vous qui désirez conserver un aspect frais et naturel.

Elle se fait en

SEPT JOLIES COULEURS:

Naturel, Rachel, Dark Rachel, Rose Rachel, Dark Rose Rachel, Light Rosetta, Dark Rosetta en nouveaux pots roses ultra légers.

Fr. 7.—

Elizabeth Arden

NEW YORK LONDRES PARIS ZURICH

DIE AUSGIEBIGSTE SEIFE, DIE ES GIBT

GENAU gleich aussehende Seifen können sehr verschieden sein im Verbrauch. Eine Seife kann «schlissig» sein, sie wird rasch weich und braucht sich rasch ab. Mayaseife hingegegen ist so zusammengesetzt und so sorgfältig zubereitet, dass sie sich sehr langsam verbraucht. Mit vollem Recht könnte man sie eine «konzentrierte» Seife nennen.

Erst wenn man Maya probiert, wird einem auffallen, was es heisst, zwei Stück gewöhnliche Toilettenseife im Monat zu verbrauchen oder nur ein Stück Maya. Dank ihrer langen Lebensdauer ist Maya die vorteilhafteste Seife, die zu finden ist. Vor allem für Familien hat dieser Vorteil besonderes Gewicht.

NUR 1 FR.

DIESE auffallend grosse Ausgiebigkeit der Mayaseife bedeutet aber nicht, dass sie einen magern Schaum abgeben würde. Oh – im Gegenteil: Maya ergibt sofort einen üppigen und wohlduftenden Schaum, der so mild ist, dass er auch von der empfindlichsten Haut wie ein Kosmetikum empfunden wird. Maya enthält auch keinerlei Farbverbesserungsmittel. Nein – sie ist absolut rein und übertrifft an Güte manche teure «Luxusseife».

Das ist ja so eigenartig an diesem Meisterwerk der Seifensiedekunst, dass es alle Vorzüge, die eine Seife nur haben kann, in sich vereinigt.

NATUR-WEISS

Friedrich Steinfels, Zürich

FÜR die Mayaseife werden nur die teuersten und besten Öle verwendet, die ausserdem in einer einzigartigen Destillationsanlage gereinigt und veredelt werden. Und als Parfum wurde ein wertvolles Eau de Cologne gewählt. Wie man das alles für so wenig Geld ermöglichen kann? Nun – Maya ist ein kleines «Steckenpferd» der Seifenfabrik Steinfels. Über 100 Jahre Erfahrung und wertvolle Beziehungen zu den wichtigsten Rohstoffproduzenten auf der ganzen Welt sind eingesetzt worden, um eine Seife herzustellen, die in kurzer Zeit den ersten Platz erobern wird.

80 % OEL

Maya, die Seife, die Sie immer suchten
herrlich parfumiert – wunderbar mild
und äussert sparsam
von heute an Ihre Seife

MAYA

Der tägliche Kampf
um die Präzision!

Das Einölen einer Qualitätsuhr
verlangt Gewandtheit und Gewissenhaftigkeit

Machen Sie einen Versuch und halten Sie mit Hilfe zweier Gabeln ein Fünffrankenstück auf dem Rand eines Glases im Gleichgewicht! Sie werden feststellen, daß es verhältnismäßig leicht ist, dem idealen Gleichgewicht nahezukommen, weniger leicht jedoch, es zu erreichen.

Ebenso verhält es sich beim Einölen einer Uhr. Ein unsauberer Stein, eine hastige Bewegung, ein Nichts können das genaue Einsetzen des Oeltropfens gefährden. Schlecht geschmierte Achsen nützen sich frühzeitig ab und beeinträchtigen den genauen Gang der Uhr.

ZENITH kennt die Bedeutung dieser Fragen; das Einölen jeder Uhr wird daher sorgfältig überprüft.

Die Erfahrung hat ZENITH bewiesen, daß im Streben nach Vollkommenheit keine Anstrengung vergebens ist, sei sie noch so gering.

ZENITH

unermüdlich im Dienste der Qualität

Chefbüro mit Konferenztisch eines Basler Handelshauses, durch uns entworfen und hergestellt.

SIM MEN

Die Traugott Simmen & Cie. AG. in Brugg, Zürich und Lausanne sieht ihre Aufgabe darin, ihren Kunden, im Rahmen ihrer Mittel, zu einem gediegenen Heim mit persönlicher Note zu verhelfen.

BRUGG, Telephon 4 17 11 / ZÜRICH, Uraniastraße 40, Telephon 25 69 90 / LAUSANNE, Rue de Bourg 47, Telephon 2 89 92

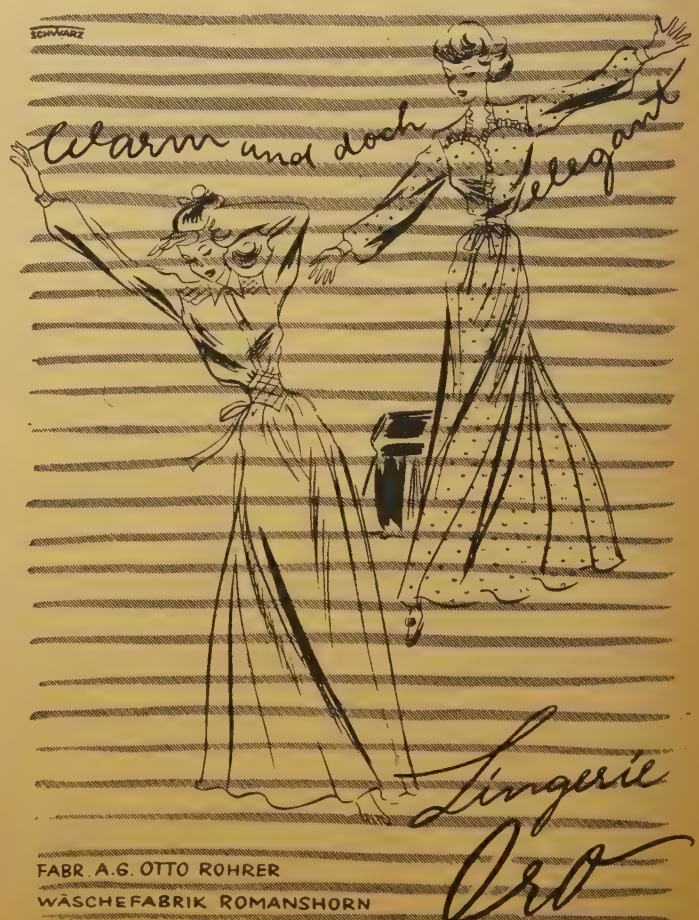
Echtes englisches Lavendelwasser, seit je beliebt dank seiner erfrischenden Kühle und seines lieblichen Duftes, ist einer der wenigen klassischen Parfüms, die es überhaupt auf der Welt gibt. Die Dame mit ihrem angeborenen Sinn für die zartesten Dinge des Lebens wird deshalb stets "Old Cottage Lavender" hergestellt von Grossmith of Piccadilly in England wählen

GROSSMITH

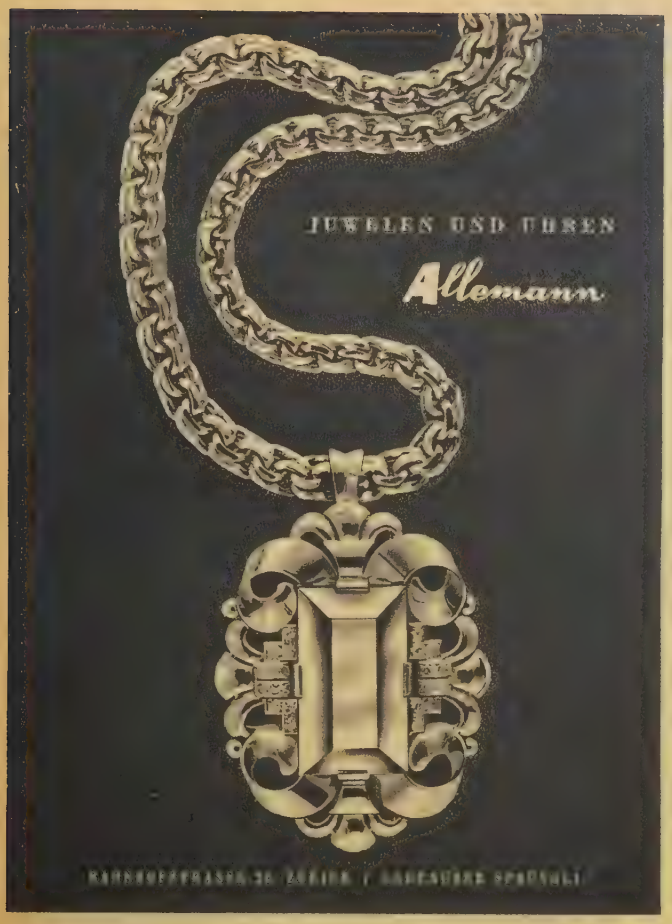
OF PICCADILLY

Gegründet 1835
in London

Einziger agent: PAUL WYLER, 18 RUE DE GENÈVE, LAUSANNE



FABR. A.G. OTTO ROHRER
WÄSCHEFABRIK ROMANSHORN



BY APPOINTMENT TO HIS MAJESTY KING GEORGE VI

BY APPOINTMENT TO HER LATE MAJESTY QUEEN VICTORIA

G. B. Kent and Sons Ltd.
Brushmakers

JEAN KENT,
der berühmte englische Filmstar, sagt:
«Die Parfüm-Haarbürste Kent-Cosby ‚Allure' ist eine Wohltat für das Haar und verschönert die Dauerwellen.»

Star - J. Arthur Rank Organisation

Geheimnis der Schönheit

Die meisten Frauen sind der irrtümlichen Ansicht, daß durch Bürsten Natur- oder Dauerwellen beeinträchtigt werden. Führende Coiffeure in der ganzen Welt wissen, daß häufiges Bürsten Natur- und Dauerwellen länger erhält und das Haar verschönert.

KENT EST. 1777 ENGLAND

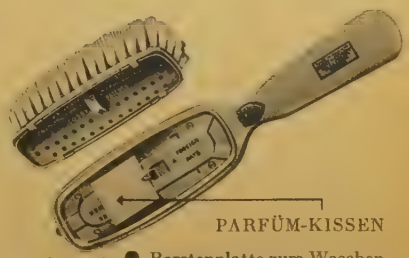
The KENT-COSBY

"Allure"

PARFÜM-HAARBÜRSTEN

bürsten Schönheit und Duft in Ihr Haar!

Die "Allure" Haarbürsten sind nun in allen führenden Geschäften erhältlich.



PARFÜM-KISSEN

- Borstenplatte zum Waschen herausnehmbar
- Griff vor Wasser geschützt
- Vollkommene Reinlichkeit an der Basis der Borsten

G. B. KENT & SONS, LTD., 24, OLD BOND STREET, LONDON W. 1

Generalvertretung für die Schweiz: E. Tettamanti & Co., Zürich 6

MAGNIFICENCE

LE

NOUVEAU PARFUM

DE

Molyneux

il finit

—

Aus kunstseidenem Interlock, innen gerauht, aus Wolltricot oder Baumwoll-Interlock kann es sein, dieses aparte YALA-Nachthemd. Dazu passend gibt es auch Prinzessrock, Hemd und Höschen. In den meisten guten Geschäften erhältlich.

Fabrikanten:
JAKOB LAIB & CO., Amriswil

LABEL

Lady Bartlett pflegt ihren Teint mit Pond's

LADY BARTLETT,

bekannt für ihre Schönheit,

befolgt eine ganz einfache Schönheitspflege: sie wählte Pond's und wurde durch einen wunderbaren Teint belohnt.
Warum sollten nicht auch Sie zu Pond's greifen, wie so viele schöne Frauen der höchsten Gesellschaftskreise Englands, Frankreichs und der USA.?
Die Pond's-Schönheitspflege ist *so* einfach:

Abends: Tragen Sie Pond's Cold Cream reichlich auf Gesicht und Hals und entfernen Sie sie wieder mit einem Wattebausch. Auf diese Weise wird die Haut von allen Unreinigkeiten (Puderrückstände usw.) befreit. Damit die Poren sich schließen, das Gesicht mit einem Wattebausch, getaucht in Pond's Skin Freshener, abtupfen. Jetzt noch eine dünne Schicht Pond's Cold Cream auftragen und die Nacht über lassen . . .
. . . während Sie schlafen, führt Pond's Cold Cream Ihrer Haut die so nötigen Nährstoffe zu und macht sie dadurch rein, weich und geschmeidig; Runzeln und Falten verschwinden, und nach wenigen Wochen geht ein ganz neuer Charme von Ihnen aus.

Morgens: Gesicht und Hals wiederum mit einem Wattebausch, getaucht in Pond's Skin Freshener, betupfen; das erfrischt die Gewebe und zieht sie zusammen. Dann Pond's Vanishing Cream leicht auftragen; sie schützt Ihre Haut nicht nur gegen die Unbilden der Witterung, sondern ergibt zugleich auch eine ideale Unterlage für den Puder.

Unter den zahlreichen Pond's-Anhängerinnen befinden sich auch Lady Mary Blanger, Lady Avebury und Miß Theodora Roosevelt.

POND'S

COLD CREAM
VANISHING CREAM
SKIN FRESHENER
LIPSTICK

H. von Wedderkop: «Paul Klee», Junge Kunst, Berlin 1920

«In diesen Zeiten der Umstellung sollte, wenn wir wirklich eine Gemeinschaft wären, die Kritik sich nach Möglichkeit zurückhalten oder nur mit äußerster Vorsicht vorgehen, da ihr sonst die letzte Berechtigung entzogen ist.

Paul Klee ist der typische Fall eines Künstlers, der ohne Theoreme existieren kann und unabhängig von ihnen völlig unvorbereitete Wege geht. Man findet bei ihm statt der oft geforderten Einfachheit, Primitivität, ja Roheit der Mittel, ein ausgesprochenes Raffinement, weiche Zartheit und selbst eine bewußte Kultiviertheit, im allgemeinen einen Horror vor den Theoretikern von heute. Gleichwohl wüßte ich in Deutschland niemanden, der so viel Neues zu sagen hat. Insofern er es notwendig bestimmt ausspricht, insofern er eine Form vorweist, ist er denkbar unromantisch; eine Ausnahmeerscheinung, weil bei ihm die Sehnsucht und die ganzen anderen romantischen Requisiten wegfallen . . .

Selbst die sogenannte Sozialästhetik braucht bei einer Wertung Klees nicht in die Erscheinung zu treten, da er ausgesprochen individualistisch gestimmt ist, ein Einzelfall, zu dessen Erkenntnis kein anderer Weg führt als das Mitfühlen dieses höchst speziellen künstlerischen Inhaltes, der keiner Verbreiterung fähig ist, wie er keine Nachfolger haben wird.

Ein Fall, der kein kritisches Theorem vorgesehen hat, der im übrigen ebensowenig restlos ausgedeutet werden kann wie das Geheimnis einer Bachschen Fuge oder Mozartscher Harmoniefolgen.»

•

Wilhelm Hausenstein: «Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee», Kurt Wolff Verlag, München 1921

«. . . Gewißheit, die in Sicht zu stehen scheint. Der Malerzeichner Klee ist das Bild des Augenblicks, der solcher Gewißheit vorangehen muß. Sein Tun steht zwischen der Historie der gestrigen Dinge, der Leere der heutigen und der ersehnten, noch nicht ergriffenen Fülle der Dinge von morgen. Sein Malen und Zeichnen ist der psychologische Augenblick zwischen den Zuständen. Dem Verlästerten, der ein Martyrium trug, danken wir das Bewußtsein von der Situation und einen großen Teil des Suchens nach der Erlösung.

Die schon vollkommene Kunst des Malerzeichners Klee wird in einer zukünftigen Stunde den Augenblick anzeigen (zeigt ihn vielleicht heute schon an), in dem eine neue Inversion die einzige Auskunft bedeutet. In solchem Augenblick wird die Einfachheit schaubarer und greiflicher Gestalt das neue Wunder sein, auf das die Ueberlebenden warten.»

•

J. Meyer-Graefe: «Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst», Bd. III, Berlin 1921

«Die Formen Klees lassen sich ästhetisch kaum leichter rechtfertigen als die Konstruktionen Picassos . . . In dem Gewebe spinnt sich der Spleen einer wählerischen Seele, kein Sensualismus, sondern lächelnde Abstinenz, ein kurioses Gehäuse . . . Hausenstein schildert in seinem Buch über Klee die Disposition seines Helden so: ‚Wie gut, daß nichts da ist, denn nun kann alles erfunden werden.' Dies paßt auf viele Genossen Klees . . . Jedes Blatt Klees erfüllt seinen Sinn und sein Sinnchen. Man weiß, wo es herkommt: die große Kiste mit dem aufflitzenden Fitzli-Putzli . . . es bliebe dem Mann aus Basel vorbehalten, dem Artistentum die ausgefallenste aller Nuancen zuzufügen. Die Bescheidenheit dieses Spleens kann Hochmut des Alchimisten sein. Und das Raritäten-Kabinett gewinnt eine neue Nummer.»

•

Karl Scheffler: «Die europäische Kunst im 19. Jahrhundert», Bd. II, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1927

«In Deutschland hat sich der Schweizer Paul Klee (1879), der in München bei Stuck gelernt hat und dann Lehrer am Weimarer Bauhaus war, eine witzig geschmackvolle, von literarischen Instinkten geleitete Spezialität des Kubismus geschaffen. In seinen schönfarbigen Aquarellen, die wie Vorsatzpapiere aussehen, tritt die Abstraktion, die Exotik und das bewußt Närrische nicht ohne ein ironisches Lächeln auf, das den merkwürdigen Produkten das Gewicht nimmt und sie zu der leichten Ware macht, die sie in Wirklichkeit sind.»

•

Hugo Ball: «Die Flucht aus der Zeit», Verlag von Duncker & Humboldt, München und Leipzig 1927

«Man könnte über Klee auch noch anders sprechen. Etwa so: Er gibt sich in allen Dingen ganz klein und verspielt. In einer Zeit der Kolosse verliebt er sich in ein grünes Blatt, in ein Sternchen, in einen Schmetterlingsflügel, und da sich der Himmel und alle Unendlichkeit darin spiegeln, malt er sie mit hinein. Die Spitze seines Stiftes, seines Pinsels verführt ihn zum Minutiösen. Er bleibt stets

Dépositaires: Henry Huber & Cie, Vins fins, Zurich 5, Tél. (051) 23 25 00

Nur eine Seife
verleiht Ihrer Haut den herrlichen Duft dieses Bouquets.

Dieser Wohlgeruch, der Männer bezaubert, wird durch eine geheime Mischung kostbarer, seltener Parfums erzeugt. Befolgen Sie die Gewohnheit bewunderter Frauen, welche für ihr Bad die schon seit Jahrzehnten geschätzte Cashmere Bouquet Seife verwenden. Sie ist auch für Ihren Teint vorzüglich.
Ein Produkt der Colgate-Palmolive AG.

CASHMERE BOUQUET SEIFE

ganz nahe beim Ansatz und darum beim kleinsten Format. Der Ansatz beherrscht ihn und läßt ihn nicht los. Ist er am Rand angelangt, so greift er nicht gleich nach einem neuen Blatt, sondern beginnt das erste zu übermalen. Die kleinen Formate überfüllen sich mit Intensität, werden Zauberbriefe und farbige Palimpseste.»

•

«Das Kunstblatt», Berlin 1930. Zehn- und elfjährigen Bergarbeiterkindern aus Meuselwitz hat ihr Lehrer, F. Geist, Klee-Aquarelle und -Zeichnungen vorgelegt und heimlich ihre Aeußerungen notiert. Zum Aquarell «Der Tiergarten» (oben) lautet das Urteil der Kleinen:

Was is denn das? Lauter Häuser.
Eine Stadt!
Und da: Tiere!
Da-da-da.
Das da oben is en Esel.
Da is en Nilpferd.
Und hier ne große Miez.
Alle: ne Miez.
Die hat aber en fürchterlichen Kopf!
Was soll denn das überhaupt sein?
Eine Stadt mit Tieren.
Hier sinn doch Kreuze.
Das is der Friedhof for die Tiere.
Hier geht eine Straße, und das runde Blau is ein Teich.
Herr Lehrer. Das is doch en Auge?
Da lunst einer rein in die Tier!
Das is dem Maler Klee sein eines Auge, wie er die Stadt gesehen hat.
Da braucht er's doch nich zu malen.
Freilich! Grade! Da weiß mer doch, daß 'r alles gesehen hat.
Mensch! Das is fein! Wie ein Decke is das gemacht!
Das möcht mer gleich in die Kammer hängen!

•

R. Arnheim: «Die Weltbühne», Berlin, 28. Januar 1930

«Besonders bezeichnend für die deprimierende Sorglosigkeit in Kunstfragen ist eine Veröffentlichung im Januarheft von Paul Westheims ‚Kunstblatt'. In einem Bergarbeiterstädtchen hat ein Lehrer seinen Kindern Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee vorgelegt und ihre Aeußerungen notiert. Es gibt kein besseres Argument gegen die Klee-Verehrer als diese Veröffentlichung. Wer Kunst für eine Kinderei hält, dem kann Klee gefallen. Demonstrativer Applaus, wenn sich Kinder über P. Klee äußern? Auch wir applaudieren: Klee im Kindergarten — allright.

Gnade uns Gott, wenn unsere Enkel einmal erfahren, daß Anno 1930 Arbeiten, wie die von P. Klee, nicht nur zu hohen Preisen angeboten, sondern auch mit der ernsthaftesten Miene von der Welt bezahlt worden sind — dröhnende Gelächter werden wie Gewehrsalven über unsere Gräber rollen. Dem Maler Klee ist es gelungen, sich mit seiner Hände Arbeit zu einem Stadium durchzuringen, das alle anderen Menschen als Quintaner durchmachen, wenn sie, vom Unterricht gelangweilt, ihre Löschblätter bemalen . . .

Vom geschmacklichen Urteil ganz abgesehen, läßt sich an P. Klees Zeichenstrich schon rein graphologisch mit verräterischer Deutlichkeit das Unsichere, Ungelenkte, dem Zufall Ausgelieferte nachweisen, das man bei keinem begabten Zeichner je finden wird . . . Seine Farben sind zuweilen schön, aber da ist zu sagen, daß die in harter Schule erzogenen Gebrauchsgraphiker für ihre Tapetenmuster, Kleiderstoffe und Bucheinbände Besseres leisten als Paul Klee in der Malerei . . .»

•

G. LABITZKE ERBEN

Labitzke Farben

LACKE DRUCKFARBEN

ZÜRICH-
ALTSTETTEN

Endlich!

eine elektrische Waschmaschine, die Sie sich leisten können!

Vorbei sind die mühsamen Waschtage für immer. Hoover Limited hat sich bemüht, eine elektrische Waschmaschine zu konstruieren, die sich jede Familie leisten kann.

Sie wäscht schnell
durchschnittlich
1½ kg in 4 Min.

Sie wäscht schonend
vollkommen neues
Prinzip — Pulsator

Sie wäscht gründlich
Weißwäsche, Farbiges, Wolle, Seide etc.

Keinerlei Installationen
ein Stecker genügt

Sie ist sparsam
wenig Seife und
wenig Strom

Sie hat eine handliche Größe
Ausmaße: Höhe 78,1 cm, Breite 42,6 cm Tiefe 40 cm

Sie macht Sie unabhängig von Waschfrauen
jederzeit betriebsbereit

Erkundigen Sie sich in guten, einschlägigen Geschäften

Hoover
die elektrische Waschmaschine für jeden Haushalt

HOOVER-APPARATE AG., ZÜRICH
Claridenhof/Beethovenstraße 20

Entgegnung E. L. Kirchners im «Kunstblatt», Berlin, März 1930

«Mancher Leser der ‚Weltbühne' wird sich wohl wundern, in dieser sonst fortschrittlich und gut orientierten kleinen Zeitschrift diesen von völliger Ignoranz in Kunstdingen zeugenden Artikel zu finden. Der Verfasser versucht zwar ganz geschickt, seine absolute Ahnungslosigkeit hinter mit wahrhaft Kriegsberliner Großschnauzigkeit vorgebrachten Schlagworten zu verdecken.

Das gänzliche Mißverstehen und Mißdeuten eines so interessanten Artikels, wie ‚Kinder über Klee' es war, zeigt klar und deutlich, daß der Verfasser selbst keine Ahnung hat, wie man Kunst oder Bilder betrachten muß, wenn sie lebendig werden sollen und einem etwas geben! . . . Am deutlichsten aber zeigt der Satz: Der Künstler interpretiere die Wirklichkeit, er schaffe aber nicht neue Wirklichkeiten, die völlig falsche Auffassung, die der Verfasser von der Kunst hat . . . Daß der Verfasser gerade bei Klee von Fahrlässigkeit redet, mit der er seinen Beruf betreibe, zeigt nur, daß er wohl nie eine Arbeit Klees näher betrachtet hat; denn gerade Klee zeichnet sich durch besondere Sorgfalt und Liebe aus, mit der er seine Arbeit betreibt.»

•

«National-Zeitung», Nr. 2018, Basel, 19. November 1935

hgr. «Die Kunsthalle bringt nach Bern eine große Paul-Klee-Ausstellung. Klee ist heute fast ein wenig Mode geworden. Manche können sich nicht genug tun im Lobe dieses Künstlers, in dem sie jetzt schon den großen Meister verehren. Wir gestehen, daß wir uns dieser Einschätzung nicht anschließen können. Uns erscheint Klee als ein eigenartiger subtiler und sehr sensibler Künstler, aber als ein Künstler, dessen schöpferische Kraft begrenzt ist. Es ist uns unmöglich, jeden seiner Einfälle, jede Variation seiner Lieblingsmotive schöpferisch und wertvoll zu finden. Vieles kommt uns unwesentlich vor. Manches wirkt direkt kunstgewerblich und könnte unmittelbar als Vorlage für eine Tapete, einen Stoff und dergleichen dienen. Nicht weniges muß dem Uneingeweihten hieroglyphenartig, ja eigentlich unverständlich erscheinen. Und was uns vor allem skeptisch stimmt, ist das deutliche Anknüpfen an Kinderzeichnungen und Verwandtes. Wenn ein über fünfzigjähriger Mann sich von solchen Arbeiten inspirieren läßt, so können wir darin nicht etwas absolut Positives sehen.»

•

«Neue Zürcher Zeitung», 30. März 1940

Wti. «Heute, Samstag nachmittag, 15 Uhr, wird im Kunsthaus die Aprilausstellung eröffnet. Nach der interessanten Märzexkursion in das eigenartige, vielen Besuchern zu hoch gelegene Schizophrenelisgärtli Paul Klees, befindet man sich wieder in den klimatisch und optisch vertrauteren Gefilden der Schweizer Mittellandsmalerei.»

•

Paul Klee als Lehrer

Einer sagt: «Paul Klee stellt die äußerste, die Grenzform zwischen Ton und Bild dar. Er zersetzt und rhythmisiert den sichtbaren, bildnerischen Stoff, er verführt und überführt diesen in das Gebiet des Musikalischen, und des Malers Verehrer halten das Gurgeln der Sumpfgase aus dem Schlamm der Empfindsamkeit und der Auflösung für neue schöpferische Klänge.»

Der andere sagt: «Von altem Kulturgut und mit Schulmeinungen belastet, von denen Maßstäbe abgeleitet werden, die keine mehr sind, kann ein wahres Bild dieses anfänglichen Künstlers gar nicht aufkommen. Das Verschüttetsein durch Bildungsbrocken, das Nichtmehrvordringenkönnen zum Urgrund des Eigenen und der Wesenheit drüben, verunmöglichen eine Sicht auf diesen modernen Riesen Paul Klee.»

Ein dritter sagt: «Das Maß aller Dinge ist der Mensch. Behaupten kann man bekanntlich auch das Gegenteil; indem Standpunkte verrückt werden, ergeben sich andere als die bisherigen Aspekte. Inwiefern diese neu geschaffenen, vom vorherigen unterschiedenen Gebilde mit Kunst bezeichnet werden können, ist nicht so wichtig wie der Umstand, was sie erregen und welchen Betrachter sie fesseln. Eine Zusammenstellung der Sammler Klees würde äußerst interessante Teste ergeben für die Geschichte unserer Zeit. Was die Gebilde Klees erregen, wo sie fruchtbar werden, gehört dem begonnenen Kreislauf von Klees Auswirkungen an.»

Diese drei Formulierungen geben ungefähr den Stand der Meinungen zur Zeit, da Klee im Jahre 1931 von Dessau, wo er hauptsächlich in der angewandten Kunst große Erfolge hatte, an die Düsseldorfer Akademie geholt wurde. Klee wurde als Fachlehrer für Maltechnik und Materialkunde berufen. Seine Neigungen

Ein strahlendes Lächeln

und ein angenehm frisches Gefühl im Munde –

das ist die Wirkung von ***PEPSODENT!***

So schimmernd weiße Zähne können auch Sie haben. Bürsten Sie sie nur regelmäßig mit Pepsodent. Das Irium im Pepsodent gibt Ihren Zähnen den natürlichen Glanz zurück und enthüllt die ganze Schönheit Ihres Lächelns. — Auch das angenehm frische Gefühl im Munde werden Sie an Pepsodent schätzen.

Irium ist die eingetragene Schutzmarke für eine wirksame Substanz, welche die Zähne schimmernd weiss macht.

DIE EINZIGE
ZAHNPASTA MIT **IRIUM**

✻ 2 MAL TÄGLICH PEPSODENT — 2 MAL JÄHRLICH ZUM ZAHNARZT

Wir pflegen mit besonderer Liebe den individuellen Möbel- und Innenausbau

Basler Möbelhandwerk

SPALENVORSTADT 14 BASEL

«Es ist keiner groß vor seinem Kammerdiener!»

sprach Napoleon I. Und so ist es: der größte Feldherr, der bedeutendste Geist verliert viel von seinem Nimbus, wenn er im Nachthemd dasteht.
«Ein Pyjama also?», hören wir Sie sagen. «Ich will kein Pyjama, ich mag kein Pyjama! Es schnürt mich ein, man schläft nicht bequem . . . zum Kuckuck mit dem Pyjama!»
Wir begreifen jene, die so reden: sie kennen eben das *Scherrer*-Pyjama noch nicht, mit seinem perfekten englischen Schnitt, dem neuen regulierbaren Gürtel — wie wohl fühlt man sich in einem *Scherrer*-Pyjama!

In den meisten guten Geschäften erhältlich

Scherrer

Fabrikanten: AKTIENGESELLSCHAFT JACOB SCHERRER, ROMANSHORN Tel. (071) 6 33 33

aber, Kunstschüler auszubilden, bewogen ihn, den Lehrplan im Sinn der Kunsterziehung auszulegen. Klees außergewöhnliches Wissen über Form und über Herstellung graphischer wie farblicher Mittel und Möglichkeiten befähigte ihn in kurzer Zeit, seinen Schülern jenen Zauber des Zeichens zu vermitteln, das bei Kindern unbewußt, bei Klee genau kontrolliert seit jeher die Schaffenden beschäftigte. Die Auswirkung seines Kunstunterrichts allerdings stand im umgekehrten Verhältnis zu dieser Fähigkeit und diesem Erfassen. So kam es, daß diese auch noch so feinen und fein ausgedachten und bei Klee sicher aus seinem eigenen Geiste geborenen Formelemente zu leeren, mit unkontrollierbarer Phantasie überwucherten Imitationen führten. Das Zeichen wurde Abzeichen. Diese Tatsache ist Klee kaum entgangen. Bei seinen Schülern jedoch wollte er sie nicht wahrhaben. Der sonst Tolerante wurde hier unduldsam, ja pathetisch. Ausgezeichneter Fachlehrer, der er war, hatte Klee sehr wenig erzieherische Fähigkeiten. Sokratisches fehlte ihm ganz, ja er haßte es sogar. Alterslos wie seine eigenen Gebilde erscheinen die Arbeiten seiner Schüler. Während der Erzieher Keimendes hütet und pflegt und reifen läßt, wurde dieses hier aufgestöbert und zum Bildstoff selbst gemacht. Das Vorrecht aller Jugend ist, Keimendes in sich zu tragen; dieses Gemeinsame wurde als Menschenverbindendes, als Ueber- und Internationales gedeutet. Dieses und die Tatsache, daß der Individualist und Einzelgänger Klee ein Volk schaffen wollte und das Heil in einer Gemeinschaft sah, zeigt, daß der scheinbar so unabhängige Träumer auch ein wirkliches Kind seiner Zeit war. Die Schüler wurden mit ihrem «Urzustand» vertraut, aber ihnen fehlten die nüchternen, fast wissenschaftlich realen Fähigkeiten ihres Lehrers, vom Ahnen zum Erkennen zu kommen. Auch gab Klee seinen «Urdingen» und «Ur-Dimensionen» höchst zeitliche, aber assoziative Titel. Er war gezwungen, die Werke mit Nummern zu versehen, um damit an sich Zeitloses in eine zeitliche Abfolge und somit zu einem gewissen Räumlichen im Gesamten zu bringen. Dies konnte nur ein Mensch, dem es gegeben war, seine eigene Zwiespältigkeit mit immer wieder neuen Klammern zu verhaften. Dazu brauchte und verbrauchte Klee seine Schüler und deren schlummernde Energien. Hatten die Schüler aus ihrem Unter- und Unbewußten Dinge hervorgeholt, so fehlte ihnen der Sinn, diese mit ganz realen Gegebenheiten zu verbinden, wie es dem Lehrer möglich und eigen war. Denn Klee war nicht nur ein großer Erfinder, der hinter die Dinge zu sehen versuchte, sondern ein äußerst guter Beobachter und Realist. Allerdings die Welt des Sichtbaren, die er heranzog, war eine ungewohnte und selten benützte. Es waren die kleinen und kleinsten Dinge, deren Struktur und Stoff er sozusagen seinem Unsichtbaren umhängte oder einflößte und es damit sichtbar werden ließ wie mikroskopische Präparate unter Anwendung des geeigneten Farbstoffes. Aber nur Klee hatte den Januskopf.

Eine weitere Fähigkeit Klees, nämlich die Mittel der Darstellung selbst zum Inhalt des Bildes werden zu lassen, konnte er seinen Kunstschülern in einer nur sehr beschränkten Weise nutzbar machen. Er ging dabei von graphologischen Erkenntnissen aus und brachte seine Schrift und Malzeichen in einer eigenartigen und neuen Weise zum Klingen. Er verfiel dabei nicht dem Uferlosen und Unbestimmten, da das Realisieren seiner Bildkompositionen dem eigensten Wesen und Gesetz unterlag, welche aber nicht übertragbar sind. Die Schüler dagegen verloren sich, und damit auch die nötige Bindung zur Umwelt, zur Wappnung gegen die kommende Zeit und zur Entfaltung ihres eigenen Wesens.

Klee war ein Teppich. Die völlige Flächigkeit seines Wesens war wahrscheinlich das Widerspruch-Verbindende. Urtümlichkeiten sind nie lehrbar. Wer sie trotzdem zu lehren versucht, kennt und erzielt nur Eigentümlichkeiten. So blieben die drei Aussagen des Anfangs beim Wegzug Klees aus Düsseldorf bestehen, und die Zeit wird zeigen, ob der Teppich wie im orientalischen Märchen beglückend und verzaubernd durch die Welt fliegt. *r. e.*

•

Begegnung mit Paul Klee Fortsetzung von Seite 28

Sein vielgeliebter weißer Kater, in dem er einen verwandelten orientalischen Prinzen sah, unterbrach die düstere Unterhaltung, und die Parade dieses Prachtstieres führte uns durch seine, von Klee fast kultisch gesehene Wanderung wieder zurück in das Phantasie- und Märchenleben seines Herrn. Nach dem Essen veränderte sich das Gesicht Klees zusehends. Schon der Kater gab den Auftakt, Klee bekam etwas Koboldhaftes, Bedrücktes, und hätte er uns nicht plötzlich aufgefordert, einen Augenblick zu warten, so wären wir zum Gehen entschlossen gewesen, obwohl die Zeit dafür noch keineswegs gekommen war. Klee erschien mit einer großen Mappe und eröffnete uns, daß er die nationalsozialistische Revolution gezeichnet habe. Wenn ich nicht irre, sind es an die 200 Blätter. Sie gehören ganz fraglos zu dem Seltsamen und Unbegreiflichen unserer an Ueberraschungen und Unbegreiflichem so reichen Zeit. Den Anfang dieses Zyklus bildet ein Blatt mit ein paar wenigen geraden Bleistiftstrichen, die, wie eine Kinderzeichnung, unbeholfen anmuteten. Ich muß gestehen, daß dieser Anfang — nachdem was man von der deutschen Revolution in Wirklichkeit erlitten und

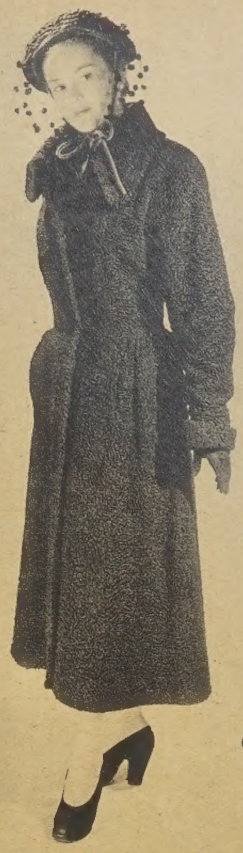
KUNSTMUSEUM LUZERN

5. Juni - 1948 - 31. Oktober

MEISTERWERKE AUS DEN SAMMLUNGEN DES FÜRSTEN VON LIECHTENSTEIN

Französische und deutsche Frühwerke. Italienische Kunst des XV. bis XVIII. Jahrhunderts: Leonardo, «Raffael», Botticelli, Gentileschi, Guardi usw. Vlæmische und holländische Kunst: Memling, van der Gœs, Massys, RUBENS, VAN DYK, REMBRANDT, Ostade, Teniers, Cuyp, Steen, Ruisdæl, Mæs, Hobbema usw. Italienische Plastiken der Renaissance. Seltene Gobelins. Italienische Truhen mit Intarsien und Malerei. Edelmetallkunst.

Geöffnet: täglich 10-18 Uhr. Im Juni, September u. Oktober je Mittwoch, Samstag u. Sonntag 20-22 Uhr. Juli u. August jeden Abend 20-22 Uhr.



FEINE PELZE

Rüokmar Cie

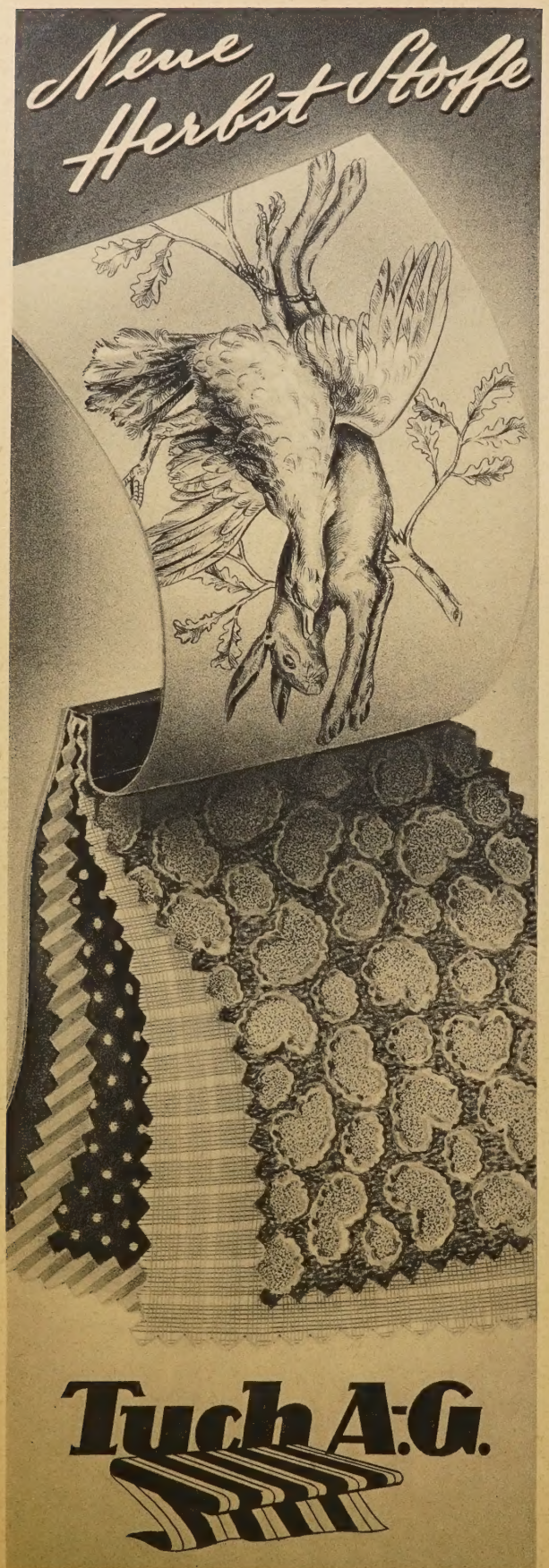
ZÜRICH

Bahnhofstrasse 35

Bally

DIE NEUE LINIE

R



Aarau, Arbon, Baden, Basel, Chur, Frauenfeld, St. Gallen, Glarus, Herisau, Lenzburg, Luzern, Olten, Rapperswil, Romanshorn, Rorschach, Schaffhausen, Stans, Wil (St.G.), Winterthur, Wohlen, Zug, Zürich. Depots (Schild AG.) in Bern, Biel, Delsberg, Interlaken, Thun.

erfahren hatte — etwas Komisches ausstrahlte und dem Ernst der Situation, in der der Künstler selbst war, keineswegs zu entsprechen schien. Nach dem zwanzigsten Blatt etwa, die Zeichnungen wurden intensiver, unterbrach Klee sein Vorzeigen, füllte die Gläser und begann von neuem die Blätter vorzulegen. Mehr als hundert konnten wir nicht betrachten ; aber die inzwischen eingetretene Wirkung dieser vielen Zeichnungen war mir unbegreiflich. Die völlige Ungegenständlichkeit dieser Strichformen erzeugte trotz der lapidaren Bleistiftzeichnung eine Art von apokalyptischem Getöse und von Lärm, die Heftigkeit der Striche ein fast körperliches Unbehagen von Brutalität und Massengefühl, daß einem die verflossenen Wochen voll vor Augen standen. Als Klee merkte, daß uns die Blätter stark beeindruckten, unterbrach er wieder die Schau und zeigte ein schwarzes Blatt, auf dem ein eigenartiges Gebilde mit weißer Farbe gezeichnet war. Es hatte etwas von einem Fesselballon, mein Begleiter und ich merkten sofort, daß diese Zeichnung nicht in die Reihe der Revolutionsblätter gehörte. Das Blatt interessierte mich besonders, und ich erklärte dem Direktor, der noch ganz benommen von dem Vorigen war, daß das Blatt gar nicht von Klee, sondern von mir gemacht sei. Klee lachte sehr vergnügt, währenddem der Direktor über meine anscheinend vermessene Aeußerung leicht entsetzt war. Das Rätsel war bald gelöst: Klee meinte nach einigen listigen Zwischenfragen, ja, das Blatt ist wohl von Zschokke: «Es ist das Plastische, wie ich es empfand in der Werkstatt während der Arbeit an meiner Büste.» Ich mußte sehr an den Ausspruch von Campendonck denken.

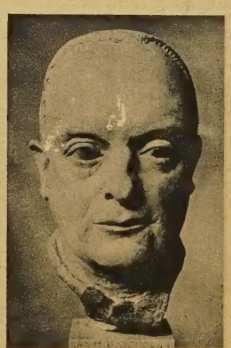
Nach diesem Intermezzo folgten wieder die Blätter der Revolution, sie wurden immer wilder und wirkten wie die späten Partituren des tauben Beethoven, auf denen man, ohne Musik zu kennen und zu hören, ebenso stark die Dramatik eines künstlerischen Vorganges ablesen kann.

Die Sache war aufregend. Klee, der Blatt für Blatt vorlegte, verschwand sozusagen aus dem Raum, und die Striche und Punkte, die Flächen und Zeichen schienen einen verrückten Tanz aufzuführen. Als mein Begleiter von der Menge des Gesehenen erschöpft die Betrachtung einstellte und Klee die Mappe schloß, wirkte der Künstler wie ein Zauberer, der seine Zauberformel noch nicht zurückgenommen und seine Opfer mit einem leisen Lächeln noch im Bann hat. Klee hatte die Blätter unter viel Mühen gemacht und nun das erstemal andern gezeigt. Das Zeigen allein war in jenen Tagen der geheimen Staatspolizei gefährlich. Und die Wirkung der Zeichnungen *so* gegen alles Nationalsozialistische, daß von den damaligen Machthabern, wenn sie die Blätter hätten ablesen können, bei Klee mehr als nur Haussuchungen durchgeführt worden wären. Klee wußte, daß seine beiden Gäste schweigen werden. Unsere Bewunderung und dieses Vertrauen wirkten auf ihn wie eine große Wohltat.

Einige Monate später traf ich Klee im Zug Basel—Bern. Er hatte Deutschland verlassen und zog nach seiner alten Heimat zurück. Wir sprachen über die Düsseldorfer Zeit und er meinte bitter:

«Daß mein bester Schüler mich verraten hat und zu meinen Feinden überlief, um wieder Blümchen und Ziegen zu malen, ist bodenlos.»

Das rötliche, flimmernde Auge war von einer leichten Trauer verschattet und schien eine versinkende, verlorene Welt, seine Welt, zu suchen . . .



Alexander Zschokke : Porträt Paul Klee

EINE SEIT JAHRZEHNTEN GEPFLEGTE TRADITION

HANDWERKLICHER SCHUHMACHERKUNST NACH DEN GEH- UND STEHFUNKTIONEN MODELLIERTE LEISTEN SIND DIE GRUNDE DER VOLLKOMMENHEIT DER LOW- UND PROTHOS-SCHUHE

KLUGE MÄNNER LIEBEN
BEQUEME SCHÖNE SCHUHE
SIE VERMEIDEN MÜDE
FÜSSE
DENN SIE WÄHLEN

Löw-Prothos

LÖW UND PROTHOS AG. OBERAACH, THG.

Besser gehen und stehen in Löw-Prothos
dem Schuh nach dem Fuss

GUT BEDIENT IM SCHUHHAUS LÖW-PROTHOS

Basel	*Thun*	*Weinfelden*	*Zürich*	*Luzern*	*St. Gallen*
Gerbergasse/Falknerstrasse 12	Bälliz 32	LINDENHOF, Marktplatz	CENTRAL, Limmatquai 112	HOFMANN, Weggisgasse 28	Neugasse 5
Zürich	*Lausanne*	*Olten*	*Genf*	*Bern*	*Baden*
Usteristr./Linthescherg. 8	Rue de Bourg 29	LÖTHY, Kirchplatz	Place du Lac 1	Amthausgasse 16	Bruggerstrasse 12

Natur und Wissenschaft schaffen ein wirksameres VITAMOL!

In gemeinschaftlichem Suchen fanden Universitäts-Laboratorien und die wissenschaftlichen Forscher der Hamol A.-G. in der Sonnenblume eine hervorragend wirksame Form des Vitamins «F».

Frauen, die neuzeitlich denken, profitieren davon. Das neu aktivierte Vitamin «F» in Vitamol belebt die müde Haut auf eine bisher nie erreichte Art. Rascher der Erfolg – intensiver die Wirkung. Resultat: Eine Haut, frisch wie die Blume im Morgentau.

Die grüne Tube (Nährcrème)
zur Hautregenerierung über Nacht
Die blaue Tube (Tagescrème)
zum Schutz der Haut über Tag **Tube Fr. 3.75**

Vitamol

sichert rascheren Erfolg in der Schönheitspflege